



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS

Mestrado de Museologia

Dissertação

**O Museu da Luz e a reconstrução do
Lugar. Objeto (s) de um percurso**

Maria João Lança

Orientador:

Professor Doutor Jorge Freitas Branco

Fevereiro de 2012

0

Mestrado de Museologia

Dissertação

**O Museu da Luz e a reconstrução do
Lugar. Objeto (s) de um percurso**

Maria João Lança

Orientador:

Professor Doutor Jorge Freitas Branco

O Museu da Luz e a reconstrução do Lugar. Objeto (s) de um percurso

Resumo:

A presente dissertação aborda as principais linhas de compreensão de uma entidade museal, o Museu da Luz, realizando uma síntese dos seus dez anos de atividade. Na evidência deste percurso constata-se as singularidades do museu, no quadro de uma aldeia recreada e de uma comunidade deslocada – devido à submersão pela barragem de Alqueva (Alentejo, Portugal). Salientam-se os processos museológicos desencadeados e os significados dos objetos enquanto representação tangível do passado, reclamado na produção de memória e na reconstrução do Lugar. Revelam-se as práticas museológicas preconizadas e propõem-se os parâmetros para uma possível reformulação da missão da unidade museológica. A proposta baseia-se no princípio que o Museu da Luz é um *museu de sociedade*, cuja ação não se centra exclusivamente nas suas coleções e que, por conseguinte, a sua missão esgota-se e deve ser renovada.

Palavras-chave: Museus | Comunidade | Lugar | Objetos de museu | Rural | Memória

The Museum of Luz and the reconstruction of the place. Objects (s) of a route

Abstract:

This dissertation defines the main lines to understand a museum – the Museum of Luz – performing an overview of his ten years of activity. In this route, we reveal the singularities of the museum, in the context of a recreated village and a displaced community - due submersion by Alqueva dam (Alentejo, Portugal). We highlight the museum processes and the meanings of objects, as tangible representation of the past, claimed in the production of memory and the reconstruction of the place. Revealing the museological practices, we propose a possible reformulation of mission's

museum. This proposal is based on the principle that the Museum of Luz is a *society museum*, whose activity is not focused exclusively on their collections and, therefore, its mission must be renewed.

Keywords: Museums | Community | Places | Museum objects | Rural | Memory

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, ao Professor Jorge Freitas Branco, orientador deste trabalho, cujo interesse demonstrado no tema proposto, foi muito importante para o seu desenvolvimento.

Agradeço também ao Morim Oliveira, pela leitura atenta, crítica e rigorosa, essencial na revisão do texto final.

Gostaria também de agradecer ao Benjamim Enes Pereira pela referência que é neste percurso.

Por fim, a toda a equipa do Museu da Luz, sem a qual não seria possível concretizar o trabalho de museu de que esta dissertação trata.

ÍNDICE

Introdução	7
1- Enquadramento e conceitos	10
2 - A génese do Museu da Luz	
2.1. Lugares submersos	20
2.2. O projeto Alqueva e a deslocalização da aldeia da Luz	28
2.2.1. Aldeia dupla	31
2.3. Processos museológicos	37
2.3.1. A programação museológica	40
2.3.2. A recolha e incorporação de acervos	44
2.4. A evocação do <i>mundo rural com objetos</i>	47
3- Consolidação e práticas museológicas	
3.1. Das funções museológicas	54
3.2. Do papel social do museu	61
3.3. Dos testemunhos incorporados	67
4- O projeto <i>Dar Voz aos Objetos</i>	
4.1. Objetos, museu e pessoas	71
4.2. Singularização de objetos no museu	73
4.2.1. Metodologias e resultados	76

5- O museu e a reconstrução do Lugar: perspectivas	
5.1. Sobre a construção de discursos museológicos	80
5.2. Para uma renovação museológica: do <i>mundo rural antigo</i> ao novo Lugar	89
5.2.1. Justificação, temas e pressupostos	91
Conclusão	94
Bibliografia	96
Anexos	108

ÍNDICE DE ANEXOS

Quadro 1 - Cronologia: Empreendimento de Fins Múltiplos de Alqueva	108
Quadro 2 - Cronologia: Programa de realocação da Aldeia da Luz	109
Quadro 3 - Síntese de Exposições Temporárias realizadas no Museu da Luz	110
Quadro 4 - Síntese do processo documental do <i>Projeto Dar Voz aos Objetos</i>	111

Introdução

Através da experiência de um museu de criação recente – o Museu da Luz- e no quadro de uma realidade social inédita – a transferência de uma população e a reconfiguração de um lugar -, pretende-se promover a reflexão em torno da missão da instituição¹ e de práticas museológicas promovidas, seus resultados e impacto, assim como as expectativas em torno do futuro programático do Museu da Luz.

É nosso objetivo valorizar o facto de que os museus adquirem uma fisionomia própria resultante da sua inserção no meio envolvente, tornando-se um recurso acrescido de conhecimento e de desenvolvimento.

Numa opção museológica em que se verificou a sobrevalorização dos objetos na encenação do passado e na produção de memória, aplicam-se e alargam-se os conceitos de objetos museológicos e promove-se uma reflexão em torno dos seus significados. Demonstra-se, através de um projeto concreto desenvolvido pelo Museu da Luz, as possibilidades de estabelecer um olhar crítico sobre os objetos, como forma de pensar os sentidos que o museu elege e constrói.

Procuramos também confrontar num mesmo plano as aspirações dos protagonistas intervenientes na construção dos discursos museais, nomeadamente: população da aldeia transferida; públicos e utentes; museólogos e outros profissionais ligados à instituição museológica.

Assim, traçando a sua evolução e colocando em evidência as diversas ações e iniciativas do Museu da Luz, relevando a sua identidade, temos por objetivo ajudar a definir as possibilidades de futuro, deixando em aberto o processo de reconfiguração da vocação museal e de reinscrição no território onde se insere. Como referiu Macdonald (1992: 158) “ é vital que os museus respondam às questões que vão sendo

¹ Tal como definida no *Regulamento Interno do Museu da Luz* e como divulgada no seu *website* (Disponível em WWW: <http://www.museudaluz.org.pt>)

colocadas pelo seu ambiente social de modo a manter a sua relevância no contexto de necessidades e objetivos sociais em mudança.”

Pretende-se assim que esta dissertação possa ser um primeiro contributo para repensar a realidade museológica do interior do país que, em boa parte, permanece vinculada às suas coleções, muitas das vezes remetendo para um passado estático, descurando novas fisionomias e identidades locais, enquanto uma viragem do campo de abordagem não for realizada.

Esta dissertação baseia-se na experiência e vivência da instituição museal. Isto significou o acesso a fontes e informações diretas de gestão do museu, nomeadamente documentos programáticos, regulamentos, relatórios e balanços, inquéritos e estatísticas, para além, naturalmente, do contato direto com equipas, população e públicos. Por outro lado foi passada em revista a documentação produzida - científica, técnica, académica, promocional, regulamentar, artística, jornalística - em torno dos temas *Alqueva* e *Aldeia da Luz*.

Para o enquadramento teórico recorreremos a bibliografia geral e específica, nomeadamente na área da museologia, mas também da antropologia, etnografia e sociologia. Ao nível da pesquisa efetuada no subcapítulo 2.1. revelaram-se fundamentais os recursos disponíveis na internet, tendo sido consultados *blogs* e *websites* representativos.

O presente texto tem o propósito de sintetizar um percurso e desenvolve-se com sentido cronológico. Numa primeira parte invocam-se os conceitos e posicionamentos teóricos por nós adotados na dissertação e que encontram desenvolvimento no corpo do texto (**Capítulo 1**). Na análise da instituição museológica apresentam-se os contextos e a sua génese, evidenciando as formas de produção de memória desencadeadas (**Capítulo 2**). Registam-se os mais significativos sustentáculos da

consolidação museológica, relevando práticas implementadas (**Capítulo 3**) e recorrendo ao exemplo de um projeto específico desenvolvido pelo Museu da Luz (**Capítulo 4**). Para uma avaliação das opções museológicas sedimentadas e tendo em vista o reajustamento da ação museal, recorre-se ao confronto das perspectivas dos intervenientes na construção dos discursos museológicos e apresentam-se as linhas gerais para uma reformulação da missão do Museu da Luz (**Capítulo 5**).

O título escolhido para esta dissertação apresenta duplos sentidos: a *reconstrução do lugar* remete para o ato físico da reposição de uma povoação, mas encara-se também enquanto objeto de trabalho do museu; por outro lado o subtítulo *objeto (s) de um percurso*, revela os temas de trabalho do museu ao longo do seu percurso, salientando-se os significados dos objetos no decorrer dos processos museológicos instaurados.

1. Enquadramento e conceitos

Os museus são parte de uma sociedade cuja história ajuda a explicá-los na sua origem, ação e permanência e, simultaneamente, em cuja construção eles participam. O museu pode pois ser interrogado para o conhecimento dessa mesma sociedade. Os desafios que se colocam hoje aos museus que não querem fechar-se na materialidade dos seus acervos, passam pela forma como se relacionam com as pessoas, como expõem as suas ideias, convivendo desta forma com as impermanências.

Desde a génese do vocábulo *Museu* que os museus se perspetivam como instituição que valida conhecimento e tem autoridade cultural. A corrente museológica teorizante e que influencia o modelo de museu e o contexto museológico que no presente trabalho abordamos - o Museu da Luz -, emergiu com o paradigma da *nova museologia*, na década de 1970. Este reposicionamento sobre a ação dos museus na sociedade é ainda hoje prevalecente, de forma direta ou indireta, na génese e fundação de alguns museus, geralmente *de identidade* ou *de território* e de dimensão local. Ainda assim parece anunciar-se já uma nova viragem no museu contemporâneo, decorrente da globalização e de uma certa *mercantilização* da cultura e que demonstra que novas opções museológicas são tomadas, baseadas essencialmente na mediatização e no entretenimento (Brigola, 2008), vinculadas através de manifestações com carácter menos permanente que a instituição museu (Haskel, 1997).

A *nova museologia* trata essencialmente de uma nova forma de atuar, na medida em que é a expressão de uma mudança na conceção do papel social do museu, produto de importantes movimentos sociais e culturais que marcaram as décadas de 1960 e 70. É uma museologia de ação que consiste num sistema de valores e numa predisposição para a intervenção de cariz social. O movimento da *nova museologia* refletiu-se na forma de investigar o papel do museu nas sociedades (Kinard, 1988; Weil, 1990; Cameron, 1992; Maure, 1992).

Numa das expressões do novo conceito de ação dos museus encontra-se o *museu integral*² que assumiu um sentido que ultrapassa o de um museu normal³. O *museu integral* tem subjacentes dois princípios fundamentais: por um lado implica a sociedade, pois para que se verifique o seu desenvolvimento ela própria tem de estar a par de todos os aspetos envolvidos (técnicos, sociais, económicos e políticos); por outro lado o museu, que para ser útil tem de estar consciente desses mesmos aspetos. O museu encarava-se assim como uma *ferramenta* ao serviço da sociedade (Varine, 1998)⁴. A ação museológica deixa de estar centrada no objeto e passa a focar-se no ser humano e nas populações, centrando-se na prática social e não nas coleções.

A exposição aparece como um meio de comunicar, no sentido de restituir aos públicos os bens culturais, musealizados, tornados documento a partir do processo museológico. Isto significa um deslocamento da posição do museu em relação com as sociedades: os museus e os seus objetos tanto constroem a nossa realidade, como são construídos por ela.

É neste quadro que, a partir da década de 1980, se assiste em Portugal à eclosão de iniciativas museológicas locais (IPM, 2000; Neves e Santos, 2006), tendo sido identificada uma grande maioria de museus com coleções etnográficas, localizados em espaço rural. Este sistema museológico, prevalecente, evoluiu, a par e à margem, com o sistema oficial que incluía os museus sob tutela do estado, unidos no domínio do Instituto Português de Museus (IPM) criado em 1991. A sua definição havia sido deixada à responsabilidade das comunidades regionais e locais, mais ou menos organizadas, tornando-se assim fundamental na construção de uma ideia de cultura

² Conceito equacionado no *Encontro de Santiago do Chile*, realizado em 1972 e cujo tema central foi a reflexão acerca do papel dos Museus na América Latina; procurava-se demonstrar aos responsáveis de museus o atual estado de desenvolvimento do país (Araújo e Bruno (trad.), 1999).

³ O museu entendido no seu objetivo exclusivo de servir o conhecimento e a cultura, um ideal difundido ainda no século XIX a par da noção de serviço público (Bolaños, 1997).

⁴ Hugues de Varine reconheceu sempre os limites da aplicabilidade da *nova museologia*, realçando a dificuldade de adequar a prática à teoria. Reconhecia também que os grandes museus nacionais, guardiões de importantes coleções, não eram suscetíveis de se tornarem *novos museus* (Varine, 1988).

nacional, cujos contornos específicos derivavam da etnografia portuguesa (Pimentel, 2005).

Ainda que se viva uma época pós-agrária, ainda hoje se mantem um peso significativo das expressões da cultura popular de matriz rural no imaginário social e político das populações e elites, tendo sido generalizados os processos da sua *emblematisação* (Leal, 2010). Neste universo ainda ocorre e prevalece este desejo *de museu* (Durand, 2007), originada maioritariamente pela iniciativa autárquica. Os conteúdos continuam a ser, salvo raras exceções, relacionados com a incorporação do território, com os processos e as técnicas agrícolas, dos ofícios tradicionais e da indústria, mas também, e sobretudo, com o apelo a uma participação das populações e à criação de desenvolvimento de vínculos entre museu, escola e comunidade.

Muitas das vezes estes museus apresentam grande fragilidade conceptual e os objetos que guardam e apresentam têm também uma débil existência. “O realce que é posto nestes objetos, destacando-os como *peça* de museu, parece cumprir-se nessa mera finalidade, o que tende a produzir o abandono dos objetos a si próprios” (Brito, 2003: 267). Estes museus assinalam uma significativa alteração numa sociedade que assistiu ao abandono das terras que antes eram sustento e que aspiram, desta forma, através do museu, a celebrar ligações com esse tempo passado - ordenado, previsível e hierarquizado-, oposto a um presente indefinido, híbrido e desconhecido⁵.

A constituição das suas coleções, geralmente, como se viu, de natureza etnográfica, é muita das vezes prévia à ideia de museu. Isto é, esses objetos estão disponíveis no espaço comunitário (comum e doméstico) e são prontamente associados pelos seus atores sociais a um ideal de encenação da vida passada, pois ligam-se a fatores de legitimação de poderes e ostentação de símbolos identitários, muito relevantes nos discursos do *pequeno lugar* e no confronto com os tempos da globalização das sociedades pós-modernas. Para o discurso museológico recente o conceito de *exposição etnográfica* é utilizado para referir museus ou coleções cujo objetivo

⁵De certa forma as populações parecem ter receio de perder uma versão bucólica e pastoral do mundo rural perfeito, mas de que hoje já só restam praticamente os destroços (Domingues, s.d.).

essencial se prende com a representação *do outro*, especialmente com a representação de outras culturas ou de outros povos que fazem parte de culturas distantes⁶.

É assim, por definição, com os grandes museus de etnologia, repositórios de povos que compõem a diversidade do mundo. Mas é igualmente o que ocorre num museu de expressão regional ou local onde a ambiguidade que é inerente à deslocação dos objetos para um espaço de representação faz com que falem de si, ou seja, do local e dos seus habitantes, como sendo um outro que já não é e não faz as mesmas coisas que hoje se fazem. Esta preeminência do passado, o apelo da história, a curiosidade e interesse despertados pela alteração das coisas e das práticas no tempo, acompanharam sempre os museus com coleções etnográficas (Brito, 2003: 268).

Apesar da importância dos museus e das exposições etnográficas nos processos de difusão da própria ideia de *Museu*⁷ em Portugal, a relação entre museus e etnografia nem sempre tem sido pacífica. Para Kenneth Hudson (1987), os museus etnográficos não conseguem comunicar as características essenciais das sociedades às quais o museu ou a coleção dizem respeito. Ainda que visualmente estas exposições sejam extremamente atraentes, com raras exceções, apresentam apenas uma aparência da sociedade. Para o autor os museus etnográficos são incapazes de representar a vida de distintas sociedades de comunidades de uma forma tão completa quanto a experiência da realidade, dinâmica, e por isso este tipo de instituições tende a ser “anémica”. Ao fixar um momento na evolução das sociedades que representa, retira-a da discussão sobre o papel do museu face ao desenvolvimento e o progresso.

⁶ Quer pela distância e exotismo, quer pelo tempo que habitaram, pertencente ao passado.

⁷ Para a difusão da ideia de Museu considerem-se, de uma forma geral, alguns momentos e seus protagonistas: as Casas do Povo e dos Grémios de Lavoura foram as estruturas corporativas que mais contribuíram para disseminar a noção de Museu no Portugal do Estado Novo; depois inúmeros grupos de carácter regional e local, na sua maioria grupos folclóricos, passaram a incluir no seu domínio de ação, a pesquisa, recolha e constituição de coleções etnográficas. Estes fatores conduziram à intensificação do movimento colecionista local (destaque para o Inatel - Instituto Nacional para Aproveitamento dos Tempos Livres e Federação do Folclore Português) ao promover a realização de estudos e organização de museus dedicados à cultura popular (Anico, 2008; Pimentel, 2005).

Ao mesmo tempo nenhum discurso museológico parece resumir de maneira tão evidente o conflito entre uma compreensão da museologia e o estudo da instituição museu enquanto estrutura integrada no seu contexto social e político. É evidente que esta área disciplinar traz consigo muito do mundo social. O museu emerge da sociedade, mas isso também permite uma melhor avaliação e compreensão do museu enquanto instituição pública, mas também enquanto opção museológica, avaliando programas, exposições, comportamentos e objetos da história social.

O facto de as comunidades serem representadas pela *metodologia da etnografia*, confere a esses grupos sociais, tratados pela sua natureza periférica, um *destino etnológico* (Ames, 1992). Assim como, os objetos ou artefactos etnográficos são tão só *objetos de etnografia* (Kirshenblatt-Gimblett, 1998), porque são criados pelos etnólogos ou museólogos, depois de serem definidos, segmentados, separados e transportados para fora do seu contexto original. Antes de serem retirados do seu contexto, a casa do camponês, o arado ou a oficina do ferreiro não eram *objetos etnográficos*. Só o passam a ser quando separados desse contexto. Mas isto acontece com qualquer objeto retirado do seu contexto. E o museu é o espaço da descontextualização e da representação.

Naturalmente que no caso dos museus com coleções de natureza etnográfica a tensão entre o desenvolvimento progressivo, inerente à instituição museológica, e os valores tradicionais, emergentes da disciplina da etnografia, é mais sentida e evidente. Com efeito, na perspetiva tradicional mostrava-se uma comunidade a funcionar num momento particular da sua história e desenvolvimento, comunicando uma impressão de que esta imagem seria uma representação dessa comunidade no seu processo de desenvolvimento. Esta perspetiva tem mais recentemente vindo a mudar, tendo-se introduzindo um elemento de transformação no pensamento museológico.

Mas se, como se viu, a instituição museológica é impermanente, também os objetos que guarda o são, embora os museus sugiram uma aparente e linear preservação do passado. No entanto, longe de preservarem um significado eterno inerente aos objetos, eles atribuem novos significados a objetos que foram retirados do tempo e do

espaço em que foram originalmente produzidos. Este é na verdade um aspeto presente em todo o ato de colecionar. Os objetos não são sagrados, nem detêm significados próprios e imutáveis. São os indivíduos (e os museus) que lhes atribuem significado (Pomian, 1984).

Os museus reordenam os objetos que selecionam segundo critérios próprios e estes, ao serem deslocados para os museus, perdem o contato com os contextos que os originaram e com isso também a ligação quotidiana com aqueles que poderiam associá-los a uma experiência anterior. Como refere Pomian (1984: 71) de “um lado estão as *coisas*, os *objetos úteis*, tais como podem ser consumidos ou servir para obter bens de subsistência [...], consomem-se. De um outro lado, estão os *semióforos*, *objetos que não têm utilidade*, no sentido precisado mas que representam o invisível, são *dotados de um significado*; não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura.” Ao perderem os vínculos com os seus contextos de origem, os objetos tornam-se elementos de uma *nova linguagem* (Chagas, 2002) e o museu terá que selecionar um novo sentido para eles.

É nesta dimensão expandida de *objetos de museu*, aprofundada e detalhada no capítulo 4⁸, que assentam os pressupostos deste texto.

No atual panorama museológico, os museus com coleções etnográficas nas sociedades globalizadas do século XXI são assim cada vez mais encarados como repositórios de um passado, um suporte identitário para os mais idosos, que assim recordam uma vivência da sua juventude e com o qual as novas gerações não se identificam. Baseiam-se em coleções e discursos repetidos, pelos artefactos expostos, assim como pelos processos e as memórias que esses objetos evocam (Branco, 2005).

⁸ Cf. Capítulo 4 - Projeto Dar Voz aos Objetos.

Como poderão então as gerações vindouras potenciar esta herança e estes museus que proliferam pelo país e são a *montra* de um interior que se auto representa num passado, mitificado, em disposições museológicas que permanecem e continuam a ser introduzidas no país pós-agrário? Parece ser possível encarar a existência destes museus como uma manifestação de um período, relativamente alargado e muito intenso - reflexo de movimentações sociais e políticas-, da história da cultura e da museologia portuguesas, suas tendências e dinâmicas, mas também da emergência da consolidação democrática do poder local e da afirmação identitária através da defesa do património cultural. Mas equacionar o futuro destes museus e reorganizar os seus discursos em função das suas especificidades é também algo que deve ter lugar e até ser considerado como um desafio estimulante para tutelas, profissionais de museu e populações.

Sob o olhar de um outro discurso, os objetos etnográficos representativos da vida agrícola e ofical estão presentes, no Museu da Luz, sem encenar o quadro de uma vivência rural, mas sim para introduzir a memória como atividade instituída no âmbito do processo social da aldeia deslocalizada. As coleções são um recurso condutor de memória e não o objetivo principal (Branco, 2005). Os objetos transfiguram-se ganhando em novos sentidos.

O contexto dos museus que vimos referindo, bem como dos seus objetos e coleções, é maioritariamente, o da periferia. O *universo da ruralidade* é nesta dissertação, encarado como um espaço histórico de profundas transformações de uma sociedade que em tempos encontrou na terra as condições da sua existência⁹. Com o desuso desses equipamentos e processos de trabalho, funcionais ao longo de décadas, esse quotidiano passa a estar representado nos objetos, sendo alvo de intervenções no

⁹ Cf. *Guide d'Observation du Patrimoine Rural*, 1999.

sentido da sua *patrimonialização*. O mundo rural é hoje palco de influências várias e redesenhou os seus limites.

No meio rural pós-moderno, o novo lugar da Luz procede de um desígnio forjado e uma mudança forçada, que conduzirá a um novo modo de vida e um conseqüente modelo sócio-económico diferenciado, obrigando - sem o tempo necessário da integração na inovação - a alterar a forma como as pessoas habitam um lugar. Ao museu, como instituição social, cultural e simbólica coube participar ativamente na reconstrução do lugar.

A *aldeia*¹⁰ configura-se como um espaço identitário, histórico e relacional. As pessoas da localidade ainda hoje preferem associar a designação *aldeia* ao lugar desaparecido: quando falamos com eles apontam com o dedo para o lugar debaixo da água; por oposição o novo espaço é apelidado, de forma menos afetiva, como a *Luz*.

A antiga aldeia advem do *devir* histórico, do sentido de pertença em relação a um espaço e que se exhibe como símbolo identitário de uma comunidade, de acordo com a definição de *lugar* proposta por Marc Augé (1998). Por oposição a esta noção, o aldeamento recreado configurou-se nos primeiros tempos para as pessoas com um *não-lugar*¹¹, na medida em que não se estabelecia a relação afetiva entre indivíduo/população e o espaço.

Mas os seus habitantes foram depois instalados neste espaço, transitoriamente sem história, onde vivem de forma contínua, estabelecendo relações de reciprocidade progressiva com o lugar, bem como entre si. Com a deslocação das pessoas para a

¹⁰ O termo *aldeia* está associado à ruralidade, por oposição à *cidade* expressão do meio urbano (Ribeiro, 1991).

¹¹ O aldeamento recreado, quando em construção, era vivido apenas pelos operários de construção, engenheiros e arquitetos. Aos fins-de-semana era visitada e percorrida pelos seus futuros habitantes, que acompanhavam o evoluir dos trabalhos e a construção das futuras casas.

nova Luz, o antigo lugar¹², que já não é percorrido nem relacional, deixou de existir como tal, ficando dele a recordação.

No processo de reedificação da aldeia, a transferência dos patrimónios, a par das casas e das terras, foi materializada em alguns princípios de urbanismo e arquitetura. Destaca-se aqui, naturalmente, o conjunto formado pelo Museu/ Igreja/ Cemitério, elementos centrais na reposição das identidades. O museu, por seu lado, orienta a sua ação no sentido de *dar voz* a estes patrimónios e lugares, (re) fazendo a sua história e promovendo a sua identificação simbólica, essencial para o novo sentido de Lugar.



Figura 1 - *Conjunto monumental* da nova aldeia: cemitério, museu e igreja (© Pedro Pacheco)

Acrescentamos ainda uma outra dimensão espacial: as aldeias são cada vez mais arredores de redes regionais de lugares ou cidades médias a que se ligam. A Luz é encarada como um ponto fundamental de um recente macro espaço, ainda não relacional e afetivo, mas também com potencial para o desenvolvimento de novas configurações sociais, culturais e económicas e um novo valor de paisagem. Esse

¹² Antes da submersão pelas águas, o edificado da aldeia foi integralmente demolido, entre março e setembro de 2003, quer por razões ambientais – da qualidade da água –, quer por razões de ordem emotiva, evitando que em épocas de abaixamento do nível da água da albufeira se verificasse o contato visual com os destroços do lugar.

espaço é Alqueva¹³. Se assim for visto e potenciado, Alqueva determina uma nova geografia, retirando as suas demais aldeias e lugares do isolamento, promovendo contaminações e relações, cruzando existências de tempos diferentes. O museu deve enfatizar as particularidades deste *lugar maior*, ultrapassando o retraimento e solidão, através da desejável intervenção social e interação com a paisagem mudada.

As particularidades do caso da aldeia da Luz refletem-se diretamente no programa museológico, que, como adiante aprofundaremos, não se desvinculam das dinâmicas da duplicidade das aldeias: uma antiga, construída geracionalmente em ambiente rural; e uma nova morada, gerada na contemporaneidade, com padrões de modernidade. O Museu da Luz invoca, no presente, o antigo lugar, projetando-o no novo território como forma de lhe dar sentido.

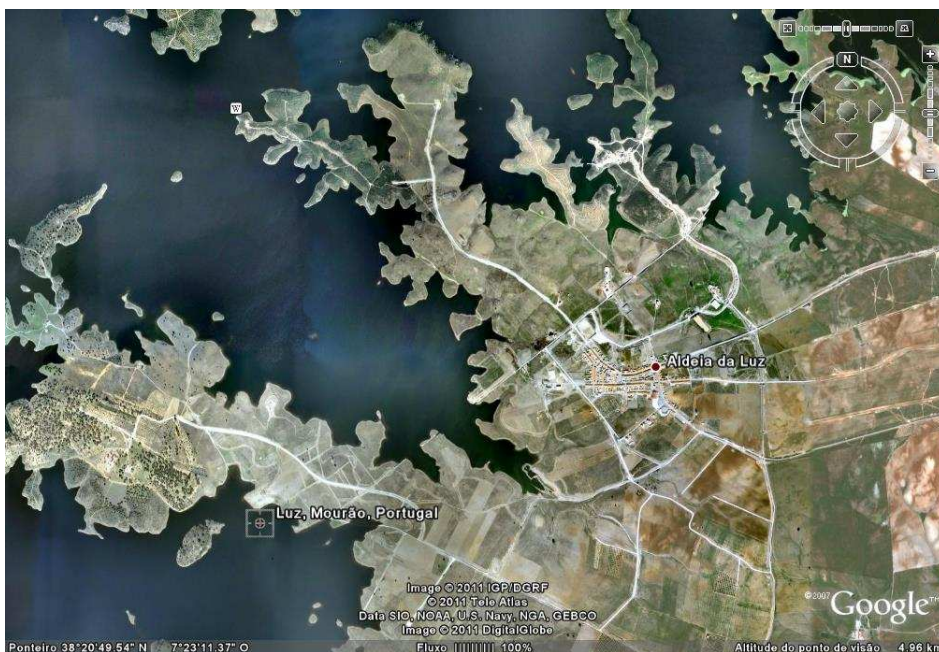


Figura 2 - A nova aldeia da Luz na geografia do Alqueva (fonte: Google Earth)

¹³ Este espaço *Alqueva* refere-se ao conjunto unificado pela barragem, pela albufeira e povoações de influência direta (integra cinco municípios: Mourão, Reguengos de Monsaraz, Portel, Moura, Alandroal).

2- A gênese do Museu da Luz

2.1. Lugares submersos

A programação da edificação de um novo lugar evocativo do anterior, a mudança das pessoas, de bens e de *patrimónios*, o processo participado e a criação do museu, fazem da experiência de Alqueva e das duas aldeias uma situação peculiar no quadro português da construção de barragens¹⁴.

No panorama museológico nacional a gênese da unidade museal bem como a sua existência sedimentada no próprio *locus* da comunidade transferida é também inédita. De facto não se encontraram em território português paralelos com operações idênticas. A mudança de lugar foi calculada nas suas diferentes implicações, contendo a própria intenção da reposição e *regeneração* dos patrimónios. O aparecimento de *processos museológicos* prévios à efetiva instalação do museu conduziu a um confronto permanente com os indivíduos detentores das memórias e definidores das identidades, fundamental nos processos adaptativos à mudança compulsiva.

Nesta sucinta introdução referiremos alguns exemplos de lugares submersos no contexto da construção de barragens em Portugal, assim como um caso em França¹⁵, tendo como objetivo evidenciar as particularidades e a excecionalidade do empreendimento do Alqueva e da duplicação da aldeia da Luz. Procuramos ainda demonstrar como, na sequência do desaparecimento destes lugares, o fator memória e recordação é invocado pelos atores destes processos. Constata-se, conseqüentemente, a produção de novos contextos - físicos, sociais, culturais e simbólicos-, contendo elementos do passado.

¹⁴ Neste enquadramento fazemos referência apenas à realidade nacional, referindo alguns casos - não de forma sistemática, visto não ser esse o objetivo deste estudo. No quadro internacional um vasto conjunto de informação remete para a problemática das barragens com impactos nas populações. Referiremos à escala mundial (de onde se destacam a China e o Brasil) a Comissão Internacional das Grandes Barragens que promove o registo das obras significativas, onde se inclui a referência aos impactos em populações (*resettlement*), acessível na *World Register of Dams* (<http://www.icold-cigb.net>). No caso brasileiro veja-se o Observatório Sócio Ambiental de Barragens (<http://www.observabarragem.ippur.ufri.br>), o Conselho Indigenista Missionário (<http://www.cimi.org.br>), ou o Movimento de Atingidos por Barragens (<http://www.mabnacional.org.br>).

¹⁵ Optámos por apresentar este caso em França – Les Salles-Sur- Verdons – por ser uma localidade geminada com a aldeia da Luz, tendo em vista a troca de experiências.

A experiência de **Vilarinho das Furnas no Minho** é, do ponto de vista da dimensão e da relevância da povoação, a que mais se assemelha com o caso da aldeia da Luz. O *êxodo* da população de Vilarinho ocorreu entre Setembro de 1969 e Outubro de 1970 (Antunes, 1994). Os telhados das suas habitações desapareceram de dia para dia e apenas ficaram as paredes, que ainda hoje reaparecem em períodos de seca. As 57 famílias que habitavam esta povoação fixaram-se nas proximidades, recomeçando as suas vidas com uma (escassa) indemnização que receberam da então Companhia Portuguesa de Eletricidade. Com as próprias pedras da aldeia comunitária veio a ser construído e inaugurado, em 1989, o Museu Etnográfico de Vilarinho da Furna. O museu integra-se em pleno Parque Natural da Serra do Gerês, não muito distante da desaparecida povoação, e exhibe descrições da vida comunitária, para além dos documentos fotográficos de Jorge Dias (1983). Apesar da desativação da aldeia que ocasionou a dispersão da população, os anos passaram e a população está hoje organizada na associação *A Furna - Associação dos Antigos Habitantes de Vilarinho da Furna*¹⁶, criada em Outubro de 1985 e que tem por objetivo a defesa, valorização e promoção do património cultural e comunitário do antigo povo de Vilarinho. Os antigos habitantes almejam a tirar partido de todo esse património e pretendem ver implementado um museu subaquático que permita ter, de novo, acesso ao lugar e potencie o turismo.

Na época dos grandes aproveitamentos hidroelétricos do Estado Novo e, em alguns casos, de épocas posteriores, outras barragens submergiram aldeias e lugares que de uma forma mais ou menos direta desencadearam depois a mobilização das pessoas em torno da reposição de imagens e de representações do lugar.

A **barragem da Agueira no Rio Mondego**¹⁷ foi concluída no ano de 1979 e obrigou à submersão de três pequenas aldeias. Uma delas, Foz do Dão, era uma aldeia piscatória

¹⁶ Cf. <http://www.citidep.pt/ngo/afurna/>

¹⁷ Cf. <http://www.inag.pt/inag>

que detinha igreja e cemitério, para além de uma ponte em arco, batizada com o nome de Salazar. Na internet encontramos um *blogue* intitulado *Lembranças do passado da aldeia da Foz do Dão: memórias*¹⁸, organizado por temas que evidenciam a relação com o desaparecido rio, espaço fulcral das sociabilidades: *passeios à beira do rio, tardes de domingo, os rios, a água e a vida na aldeia, a vida no rio*. Este cenário é ilustrado por um conjunto de fotografias da aldeia, inevitavelmente nostálgico, também pela beleza dos lugares que se expandem em harmonia com a natureza. No início da década de 1940 foi criada pelos habitantes desta aldeia a *Associação de Melhoramentos e Progressos*. Destinava-se a reivindicar melhores condições de vida, embora ao que parece não o terá conseguido em pleno, uma vez que a construção da barragem estava já prevista desde 1938 o que resultava num entrave ao desenvolvimento da terra. A Associação terá também reivindicado a não concretização da obra¹⁹.



Figura 3 - Aldeia da Foz do Dão (fonte: fozdodao.blogspot.com)

¹⁸ Cf. fozdodao.blogspot.com; etnografiaemimagens.blogspot.com

¹⁹ Cf. fozdodao.blogspot.com

Outro exemplo é a **barragem da Venda Nova em Vieira do Minho**²⁰, construída em 1951 e que deixou submersa uma aldeia e terrenos adjacentes. Recentemente, na sequência do esvaziamento da barragem, os vestígios das casas foram postos a descoberto. Com recurso às indemnizações recebidas a população terá recomeçado as suas vidas noutra lugar do mesmo nome.

Também a **barragem de Castelo de Bode em Abrantes (Santarém)**²¹, edificada na década de 1940, submergiu a aldeia de Rio Fundeiro obrigando à deslocação de muitas dezenas de pessoas e à submersão de património associado à exploração e aproveitamento da água.



Figura 4 - Roda no lugar do Rio Fundeiro (fonte: monumentosdesaparecidos.blogspot.com)

²⁰Cf. <http://www.inag.pt/inag>

²¹Cf. <http://www.inag.pt/inag>

No ano passado, a seca sentida no Minho fez emergir a aldeia galega de Aceredo²², submersa desde 1992 pela **barragem do Alto Lindoso**²³. Duas décadas passadas, os antigos habitantes voltaram ao centro da aldeia para encontrar as memórias do lugar que a água escondeu²⁴.

Referimos ainda o caso do **Douro Internacional** e suas particularidades. A construção das **barragens de Picote, Miranda do Douro e Bemposta** entre as décadas de 1950-60, não implicou a submersão de aldeias. Com a sua edificação contavam-se, sobretudo, impactos ao nível do património natural e um programa de conciliação do *Movimento Moderno da Arquitetura* com a edificação dos aproveitamentos hidráulicos foi implementado, tendo como objetivo o estabelecimento do diálogo entre os elementos arquitetónicos e a paisagem (Cannatá, 1997). Isto evidencia que as barragens associavam-se a elementos de representação do poder mas, também, a elementos de produção da paisagem. Este conjunto de equipamentos de invulgar valor teve expressão no próprio desenho das barragens, nos equipamentos técnicos e nas áreas residenciais e sociais. Foram feitas como uma estrutura auto-suficiente, *uma cidade ideal*, criando centros urbanos de raiz, destinados aos trabalhadores e familiares (envolvidos primeiro na construção e, previsivelmente, depois, na exploração). Esta *cidade moderna* não trazia benefícios diretos para a comunidade local, nem era isso que se pretendia.

Trata-se de uma sociedade marginal, aposta, não sobreposta, moderna, civilizada, urbana, hierarquizada, de técnicos e engenheiros de outras terras. Não se pede que a arquitetura transforme a realidade, mas que a construa de novo e, nesse sentido, não é natural procurar nenhuma relação de continuidade com o existente. (Cannatá [Alves Costa], 1997: 10)

²² Cf. monumentosdesaparecidos.blogspot.com

²³ Cf. <http://www.inag.pt/inag>

²⁴ Noticiado no Correio da Manhã: 9 de Outubro de 2011 (www.pesquisa.cmjornal.xl.pt).

Este conjunto representativo de património construído, encarado na sua época como um projeto de futuro, encontra-se hoje em boa parte ao abandono, pois o avanço tecnológico dispensou o trabalho dos seus funcionários. Tornaram-se *lugares de ninguém*, despovoados, suscetíveis de serem objeto de transformação insensível. Uma destas barragens, a de Bemposta, e ainda que com algumas reservas pela parte da comunidade local, está a ser atualmente objeto de uma intervenção artística, da autoria de Pedro Cabrita Reis, que selecionou grandes planos de betão para os pintar com uma cor intensa e forte, provocando uma imediata irradiação do solo²⁵.

Referimos por fim o caso da aldeia de **Salles-sur-Verdon, no Sul de França** que em 1973, foi transferida para um local cuja altitude ultrapassava a quota do lago que passou a bordear a nova aldeia, construída umas centenas de metros acima (Saraiva [Valcelli], 2005). Organizada em torno da agricultura, a velha aldeia vivia ao ritmo das estações, possuía uma organização social relativamente estável e passou por uma reconversão integral após a sua transferência. De povoação virada para uma praça central, a nova aldeia foi planeada em forma de arco, de modo que todas as casas pudessem usufruir da vista sobre o grande lago.

Neste processo constatou-se que a memória só veio a ser invocada bastante mais tarde. Ou seja, foi preciso passar tempo para as pessoas se reorganizarem, reconstruírem as suas memórias, para o que muito contribui a *Associação Mémoire des Salles-sur-Verdon*, ativa na promoção de exposições sobre a velha aldeia. Ao período difícil que se viveu devido à construção da barragem, manifesta em lutas políticas e divisões das famílias em grupos diferentes e antagónicos, seguiu-se uma época em que não se evocava nada que pudesse lembrar a antiga comunidade; as pessoas retraíram-se e fecharam-se sobre si mesmas. Passado esse período de *luto* da velha aldeia, aos poucos, e sobretudo a partir do início da década de 90, o clima social começou a serenar; retomaram-se as redes de sociabilidade e recriaram-se dinâmicas. A consciência das alterações verificadas— uma aldeia diferente, com outra escala, a

²⁵ cf. <http://sicnoticias.sapo.pt>

passagem da agricultura ao turismo, a saída de famílias e a incorporação de gentes novas foram encaradas como oportunidade. A noção de que a referência ao passado é necessária, vale intrinsecamente para os que sofreram o trauma; mas a importância dessa reconstrução do passado passa também pela possibilidade de se mostrar *aos outros*, aquilo por que se passou (Saraiva, 2005). É pela referência *ao outro* que a identidade se constrói e é essa lógica que conduz, também, ao aparecimento de *museus de sociedade*.

Nos exemplos apresentados a evocação e construção da memória ocorreu necessariamente, mas só algum tempo depois da substituição do lugar, aparecendo de forma espontânea. O contato visual com a morada desaparecida é o limiar da nostalgia e da saudade. No caso da Luz, em que a transferência foi planificada, os processos de redefinição das identidades foram forçosamente desencadeados ainda no antigo lugar. A velha aldeia da Luz não pode ser vista, pois também o seu apagamento foi previsto e praticado antes do enchimento. No caso do Douro Internacional, o facto de não serem afetadas pessoas mas uma paisagem, levou ao desenvolvimento de um programa vocacionado para o futuro com a invenção de novos lugares, assente na ideologia da *cidade ideal*. Justamente por não serem envolvidas as populações, esse programa desenvolveu-se com mais autonomia e liberdade pois servia princípios essencialmente estéticos. Hoje são, todavia, *ruínas*, sem ocupação humana.

É sabido que a construção de barragens de grande dimensão envolve opções políticas e os impactos sociais, no caso de populações deslocadas, são geralmente contabilizados como *custos* ou como obstáculos. Mas se nestes casos a identidade coletiva é estruturalmente abalada, não quer dizer que a mesma seja destruída. Nos casos apresentados constata-se o aparecimento de novas dinâmicas, relacionadas com a redefinição das suas vidas e quotidianos, elencados num passado que é *laborado* e assim a memória é atualizada. Nos espaços metamorfoseados redefinem um novo modo de viver e a apropriação do lugar assume-se como pertença coletiva, mediante estratégias individuais e coletivas.

Quando Alqueva avançou de facto²⁶, ainda no final da década de 80 do século passado, vivia-se um período pós-Foz Côa, que encontrou uma nova importância para o património, cuja fruição e salvaguarda se tornava muitas das vezes incompatível com as grandes obras públicas. Conheceu-se como nunca até então, uma tomada de consciência generalizada do valor patrimonial, consubstanciada na opinião pública e depois lograda pelo poder político²⁷. Com a maturação do sistema democrático, os processos participados e a emancipação dos poderes locais emergentes, assim como as novas possibilidades de financiamento no quadro da União Europeia, e, por oposição ao programa das barragens do Estado Novo, verifica-se que houve, com Alqueva, por parte do Estado português outro tipo de preocupações com a salvaguarda do património, quer humano quer material. A mediatização destes processos, *silenciados* no Portugal de outrora, colocou o caso da Luz na esfera do domínio público, avolumando discursos dos agentes envolvidos. O caso da transferência da aldeia impôs-se na sociedade de forma inédita, dividindo a opinião pública. Mas de um lado e de outro, o projeto da barragem de Alqueva tem vindo a ser apontado como um exemplo de conciliação possível entre valores éticos e a necessidade de se continuar a construir barragens, um caso de concertação conseguida.

Em relação ao processo global reconhece-se uma aceitação prévia da parte do país e em particular da região à grande mudança. O grande projeto de remodelação do Alentejo estava aceite; a aldeia da Luz não estava a favor, pois não queria mudar de sítio e deixar as suas casas. Mas também não manifestou grande resistência, apenas resistência de princípio e de âmbito individual para defender os seus bens privados. Nunca houve associação de defesa da aldeia velha ou forma coletiva de resistência. À escala nacional, também não houve nem contestação de ordem política que reconsiderasse o projeto no seu conjunto, nem organização coletiva de contestação expressiva (Wateau, 1999).

²⁶ Cf. Anexos - Quadro 1 e Quadro 2

²⁵ A mundialização dos valores e das referências ocidentais contribuiu para a expansão ecuménica das práticas patrimoniais, acarretando uma espécie de conversão à religião patrimonial (Choay, 1983)

A partir do momento em que se lançou o concurso internacional para a elaboração do projeto da nova aldeia da Luz, em 1995, e com o início dos trabalhos de levantamento foi desde logo criado, pela entidade promotora do empreendimento²⁸, um gabinete com composição multidisciplinar²⁹ para acompanhar a população na mudança, tomando em conta os aspetos identitários essenciais daquele lugar. Encarava-se como uma estrutura facilitadora da comunicação entre promotor, poderes locais e comunidade, tendo em vista o diálogo permanente e o consenso. Mais tarde, em Julho de 1999, o promotor contratou uma equipa externa para efetuar recolhas e os registos necessários tendo em vista a conceptualização do Museu da Luz. Incluía formações em diferentes áreas, para além da arquitetura e da museologia, nomeadamente antropologia, história, paisagem e audiovisual.

A região em geral e a população deslocada em particular, encarou a realidade como uma coisa necessária. Recebeu com relativo entusiasmo as ideias novas e envolveu-se na expectativa da mudança.

2.2. O projeto Alqueva e a deslocalização da aldeia da Luz

A barragem de Alqueva esteve desde sempre associada a um desejo de mudança e de um futuro melhor no Alentejo³⁰. Numa zona do país com clima seco e escassez de água, a grande barragem surgia como uma vontade de mudança para melhor. Transformou-se, ao longo da segunda metade do século XX, um projeto muito falado mas que parecia nunca se concretizar, objeto de opiniões divergentes,

²⁸ A Empresa de Desenvolvimento e Infraestruturas de Alqueva (EDIA,S.A.) foi criada em 1995, a partir da Comissão Instaladora da Empresa de Alqueva formada dois anos antes (<https://www.edia.pt>).

²⁹ O Gabinete de Reinstalação da Aldeia da Luz (GRAL) foi criado em 1997, integrava técnicos nas áreas de Arquitetura, Investigação social, Assistência Social, Psicologia, História, Direito, Ambiente, Engenharia Agrícola.

³⁰ As primeiras referências ao projeto Alqueva aparecem no âmbito do Plano de Rega do Alentejo, datado de 1957 (Sanches, 2006), ainda que as referências à necessidade de criar uma reserva de água no rio Guadiana sejam anteriores a essa data (<https://www.edia.pt>).

condicionamentos vários e complexidades das conjunturas económicas e políticas que se foram sucedendo (Saraiva, 2005).

O *Empreendimento de Fins Múltiplos de Alqueva*³¹, como a própria denominação acentua, ultrapassa a dimensão da barragem, isolada, tratando-se especificamente de um conjunto de barragens e outras infra estruturas³², o que por si só representa uma grandeza ímpar, comparada com os exemplos de barragens acima citados³³. Engloba 20 concelhos integrados no alto e no baixo Alentejo e desenvolve-se a partir da barragem do Alqueva, no rio Guadiana³⁴. O empreendimento tem como objetivo constituir uma reserva de água, garantindo o abastecimento regular às populações, para consumo e para rega.



Figura 5- A barragem de Alqueva (© Afonso Alves)

³¹ Designado também pelas siglas EFMA (<https://www.edia.pt>).

³² O Empreendimento de fins múltiplos de Alqueva é constituído pelas seguintes infra-estruturas: 23 barragens; 32 reservatórios; 7 centrais hidro-elétricas; 41 estações elevatórias; 250 km de adutores principais e 1350 km de condutas de rega, interessando 20 concelhos: Alandroal, Alcácer do Sal, Aljustrel, Alvíto, Barrancos, Beja, Cuba, Elvas, Évora, Ferreira do Alentejo, Grândola, Mértola, Moura, Mourão, Portel, Reguengos de Monsaraz, Santiago do Cacém, Serpa, Viana do Alentejo, Vidigueira. Os seus objetivos são: Produção de energia hidro-elétrica: 540 MW de potência instalada (atualmente 280 MW); Agricultura: 110.000 ha equipados com infra-estruturas de rega (atualmente 52.000 ha); Abastecimento público e industrial: 200.000 habitantes. (<https://www.edia.pt>).

³³ Cf. Subcapítulo 2.1. – Lugares submersos

³⁴ A albufeira estende-se por 83 km de comprimento e tem uma área de 250 km². O seu sistema de rega é composto por uma rede de canais e condutas que atingirão um desenvolvimento de 5 mil km. A barragem do Alqueva é o elemento central deste empreendimento e constitui, quando na sua capacidade máxima, o maior lago artificial da Europa (Sanches, 2006).

Ao projeto Alqueva está associada a submersão da povoação da aldeia da Luz. No espaço de alguns meses, durante o Verão e o Outono de 2002, os seus habitantes foram realojados numa nova aldeia, projetada e construída para esse efeito. Os objetivos do realojamento da área urbana da Luz conjugavam elementos físicos e identitários: desde logo as habitações e os quintais, os espaços e equipamentos públicos, os arruamentos, a rede viária, mas também as terras através do reemparelamento das parcelas dispersas. Procurava-se que no conjunto a restituir se mantivessem as condições e disposição físicas de forma a manter as sociabilidades e as relações de vizinhança. Pretendia-se efetuar também o *relojamento* do património histórico, arqueológico, arquitetónico, etnográfico e paisagístico (Procesl, 1997).



Figura 6 – A antiga aldeia da Luz (em planta), sob a água da albufeira à cota máxima (fonte: EDIA, S.A.)

Contudo, o sentimento de *comunidade sacrificada* em benefício do bem comum da região e do país provocou fortes perturbações no grupo, criando um ambiente de resignação e fatalismo cruzado com hostilidade e reivindicação, pois se uns encontraram em Alqueva sinais de oportunidade, outros encaravam apenas a

perspetiva do constrangimento. Assim, numa primeira fase do processo a comunidade viveu uma intensa solidariedade entre os seus elementos e os poderes locais, entregando-se a um gesto coletivo de protagonizarem um destino da Nação; no decorrer do processo as rivalidades acentuaram-se, em movimentos internos e *de dentro para fora* da comunidade, uma vez que o realojamento conduzia ao nivelamento social e económico, o que não foi bem aceite no grupo.

Na construção da nova aldeia, o facto de terem sido consideradas as redes informais de vizinhança, perspetiva-se que, depois do fechamento inicial - fruto da adaptação de cada indivíduo ao novo espaço - podem ressurgir as sociabilidades, como se verifica começar agora a acontecer. Os processos simbólicos de mitificação da vida coletiva, são do *tipo prospetivo*, pois são projetados para o futuro - nomeadamente em relação aos benefícios que virão a acontecer pela construção da barragem, mas que ainda não são visíveis³⁵ - e vão sendo incorporados pelos diferentes atores, quer através da retórica discursiva, quer através das práticas (Reino, 1999).

2.2.1. Aldeia dupla

A velha aldeia da Luz, situada no concelho de Mourão, estava implantada numa zona fecunda em água nos vales onde corriam os rios Guadiana e Alcarrache, sendo muito abonada de vestígios arqueológicos, testemunhos da ocupação humana desde tempos remotos. À data do fecho das comportas da barragem – em Fevereiro de 2002— a aldeia da Luz representava, como muitas outras povoações do interior do país, um resíduo de ruralidade num país em que o declínio da agricultura se vinha acentuando desde a década de setenta. Esse mundo rural desapareceu perante as inovações e

³⁵ Nomeadamente o turismo, a agricultura e a indústria, com a consequente criação de postos de trabalho e a regeneração da economia.

mudanças no estilo de vida das pessoas. A aldeia tinha cerca de 300 habitantes³⁶ e não mais que duas centenas de habitações.

Face à submersão foi construída uma nova aldeia, com a estrutura funcional - *urbana e fundiária* - da então existente, numa lógica de reposição de *casa por casa, terra por terra*³⁷. Assim, uma nova povoação foi edificada no local escolhido pela população³⁸. O processo de *relocalização* implicou a construção de 212 casas de habitação, a reposição dos estabelecimentos comerciais (lojas, cafés, queijaria e padaria), equipamentos coletivos (escola, centro de saúde, centro de dia, pavilhão desportivo e campo de futebol, praça de touros, mercado, lavadouro, jardim público), a reposição do cemitério e da Igreja de Nossa Senhora da Luz - através da construção de uma *réplica* e a integração de elementos arquitetónicos e *modos de construir* originais. Neste aldeamento recriado foi construído o Museu da Luz, espaço de memória e de interpretação da aldeia da Luz e genericamente Alqueva.

Ao contrário do que sucedeu na década de 60 com a população de Vilarinho da Furna e de outros lugares, como se viu, a transposição da povoação para outro local, próximo do desaparecido, foi desencadeada de acordo com a vontade da população que sempre defendeu a reposição integral da realidade desaparecida. Naturalmente que esta opção levantou problemas de confrontação sistemática (“lá eu tinha isto e aqui não tenho”), deixando também pouca liberdade para introduzir elementos de descontinuidade e inovação, nomeadamente na reconstrução do povoamento, incluindo na implantação e orientação, na arquitetura e no urbanismo.

Em 1998 tiveram lugar as primeiras terraplanagens para a construção do novo núcleo urbano da Luz e quando em Fevereiro de 2002 se procede ao fecho das comportas -

³⁶ No censo de 2001 a aldeia da Luz contava com uma população residente de 373 pessoas (Ferro [INE], 2004: 95).

³⁷ Este foi o princípio que torneou todo o processo, afastadas as hipóteses da construção de um bairro novo na sede do concelho-Mourão- ou da retribuição pecuniária (Proposta da Junta de Freguesia sobre a sua posição relativamente ao processo de reinstalação, 1995).

³⁸ O perímetro urbano atual engloba duas herdades conhecidas por Pássaros e Julioa.

iniciando-se o enchimento da albufeira - a Nova Aldeia da Luz estava já praticamente pronta a receber os seus futuros ocupantes.

Quando as obras avançaram e a nova aldeia começou a tomar forma, a confrontação com a realidade manifestou-se pela primeira vez como uma inevitabilidade.

As angústias dos seus habitantes irromperam. Para além do abandono forçado das casas e do território familiar da rua em que se morava, da aldeia em que se cresceu e em que os filhos nasceram, da transformação irreversível da paisagem, da perda de terrenos, hortas e campos de cultivo, foi (e é ainda) a gestão da identidade local e dos indivíduos enquanto elementos ativos de unidades sociais familiares que surgiu como questão fulcral e extremamente complexa. [...]. Tudo se complicou com o início da obra: a visualização das fundações da casa e do levantar de paredes permitiu às pessoas imaginarem no concreto a configuração dos espaços que lhes eram adstritos. Mais importante que isto foi a tomada de consciência final de que “o mito de Alqueva” se tornara realidade. (Saraiva, 2005: 200)

A reposição das habitações baseou-se na conceptualização de cerca de 25 modelos de casa. Estes projetos-tipo revelaram-se ao longo do tempo niveladores da comunidade - em termos sociais e públicos-, o que teve como consequência a radicalização das reivindicações em torno da manutenção da diferenciação social, levando ao crescendo dos momentos de rutura.

No processo da transferência da aldeia, por um lado a comunidade recusava o tempo antigo e todos os seus símbolos, negando o uso dos materiais construtivos tradicionais³⁹ pois remetia para uma memória de tempos de privação e escassez. Preferiam por isso uma casa moderna e marcadamente urbana, o que no seu

³⁹ Nomeadamente o xisto e a madeira, utilizados na construção tradicional da região.

entendimento acarretava uma nova posição social e um estatuto mais elevado. Mas por outro lado, nas suas reivindicações nas novas casas, invocavam um modo *de viver rural*⁴⁰.



Figura 7 - Vista aérea da antiga aldeia (© Afonso Alves)



Figura 8 - Vista aérea da nova aldeia, antes da transferência da população (© Afonso Alves)

⁴⁰ Como por exemplo nas cozinhas de quintal e fumeiros.

Esta invocação das práticas rurais foi-se acentuando com o avançar do processo de concertação num duplo sentido: a circunstância da construção do novo espaço era oportunidade de afirmar a modernidade, mas o distanciamento progressivo e inevitável do antigo lugar conduzia à emergência dos referentes identitários de um quotidiano solidificado no tempo.

Estes fenómenos são, simultaneamente, gestos de afirmação do passado e de um *devir* que é agora razão de uma rutura, mas definem também a necessidade de disseminar recordações. Por outro lado, ainda, a exaltação do passado, nos pequenos gestos e nas *coisas* que o transportam, constituía-se quase como que entidade protetora, como se de elementos cerimoniais se tratasse.



Figura 9- Rua da nova aldeia (© Eurico Lino do Vale)

As representações sociais que subjazem à perceção do espaço envolvente, refletem a ligação profunda dos habitantes da Luz a um determinado lugar de pertença. Não obstante demonstram agora ter capacidade de adaptação às novas realidades territoriais, muito embora subsista a saudade de terem vivido num local único, a nostalgia do que se deixou para trás, que se perdeu irremediavelmente nas águas da

barragem e a que, paradoxalmente, só a *memória* poderá conferir sentido ao recriar esse espaço no seu imaginário individual e coletivo (Reino, 1999).

Na nova Luz, apesar de ser uma *edificação manipulada*, na medida em que procura reproduzir ou evocar a antiga aldeia, existem referentes alusivos à construção tradicional alentejana, quer nos elementos arquitetónicos, quer na implantação das casas e da aproximação ao povoado⁴¹. No designado *espaço memorial* do novo lugar, alinhado com o horizonte do plano de água, a poente, encontram-se os edifícios de memória, através do conjunto formado pelo Cemitério, a Igreja e o Museu.

O cemitério, representativo dos afetos e do passado; a Igreja, símbolo da fundação do lugar antigo, mediante a invocação da lenda; e o Museu da Luz, que é o novo elemento estruturador deste lugar, simultaneamente contentor e interpretativo dos lugares e dos tempos.

⁴¹ Na aproximação da aldeia, entre declives suaves, o revelar das formas do povoado é semelhante entre as duas aldeias e de acordo com os padrões tradicionais (Pereira, 2010).

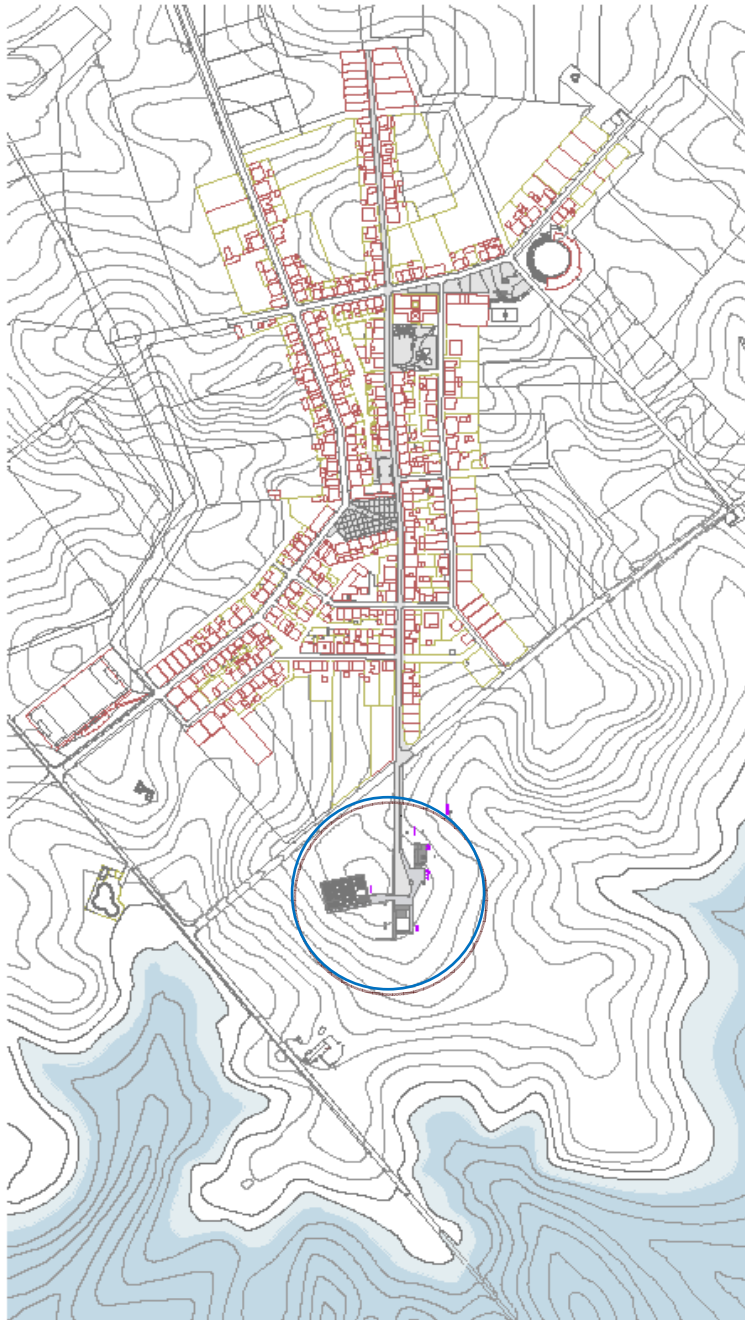


Figura 9 – A nova aldeia e o local de implantação do Museu/Igreja / Cemitério, na extremidade oeste, junto ao plano de água (fonte: EDIA, S.A.).

2.3. Processos museológicos

É nestas diferentes dimensões que emergem, dentro da comunidade, processos museológicos espontâneos de salvaguarda e valorização da vida passada. Estes

processos evoluem ao ritmo do processo da mudança, sendo marcados pela dinâmica da duplicidade das aldeias. Baseiam-se no princípio constatado de uma busca de identidade, sendo o património um lugar de evasão e o encontro de um sentido de *lugar*. O programa museológico do Museu da Luz assenta neste percurso, sendo dele indissociável, porque o reflete, ao mesmo tempo que evolui na direta influência da sua progressão. A relevância do Museu da Luz na sociedade decorre, precisamente, desta particularidade.

Uma primeira experiência de vocação museológica resultou de um ato espontâneo de juntar objetos, enquanto testemunhos representativos do passado. Este movimento coletivo resultou na organização de uma exposição na velha aldeia, constituindo o primeiro embrião do museu. Foi um episódio importante na união da comunidade ainda antes da mudança e abria caminho para a perspetivação do papel do Museu da Luz.

Com a mudança efetiva a relação das pessoas com esses objetos - elevados ao estatuto de testemunho do passado e do lugar desaparecido e, depois, como *peça* de museu - conheceu diferentes configurações. Perceber esta dinâmica é fundamental para um museu comunitário, que interage com os objetos das sociedades vivas, pois só assim é possível tornar a instituição museológica permeável à desejada mudança e inovação nos tempos. Estas dinâmicas devem ser percecionadas pelos gestores de museus e conseqüentemente refletidas na construção das narrativas museológicas e também nos discursos expositivos. A par destes processos museológicos, em progressão e em relação direta com as circunstâncias da mudança de morada, estes atos mais ou menos espontâneos, definidores de um programa museológico com uma identidade particular foi acompanhado de uma *vontade de museu* antiga, defendida pelas entidades locais e regionais.

A ideia de um museu corre paralela aos primeiros momentos da definição do projeto do empreendimento do Alqueva, já que desde o início se conhecia o destino da aldeia da Luz, localizada em cota inundável. Assim, ainda na década de 1980, no contexto da definição de medidas compensatórias dos impactes negativos decorrentes da

submersão, o município de Mourão propõe a criação de um museu, como espaço de memória da Luz e do submerso Castelo da Lousa. A criação do museu⁴² foi sugerida pela Câmara Municipal de Mourão e pela Junta de Freguesia da Luz⁴³.

O museu passou a estar desde então incluído nos demais equipamentos coletivos a construir. No desenho e conceção do aglomerado o museu foi sempre perspetivado em conjunto com outros edifícios com função memorial. Foi assim definido um programa independente do projeto do núcleo urbano da Luz e que incluía o *museu*, a reconstrução da *Igreja de Nossa Senhora da Luz* e a transferência do *cemitério*⁴⁴. Procurava-se dar corpo à ideia de um espaço, localizado num extremo da aldeia - o único em contato direto com a água da albufeira - referencial das identidades, projetando-as no novo lugar.⁴⁵ Em Junho de 1999 e com o intuito de concretizar o projeto do Museu da Luz, foi apresentado pelos arquitetos responsáveis o *Projeto de Assistência Técnica ao Museu da Luz*, onde radicam as linhas de força do discurso museal, os contextos das ruturas e das continuidades. Esta proposta consagrou no trabalho de uma equipa pluridisciplinar que veio depois para o terreno, no sentido de dar forma consistente ao projeto do museu.

⁴² A designação então proposta era 'Museu do Castelo da Lousa e da Aldeia da Luz'.

⁴³ *Proposta da Câmara Municipal de Mourão e da Junta de Freguesia da Luz*, datada de 15 de Dezembro de 1981 e *Acta da Reunião* de 13 de Janeiro de 1982 entre autarquias e a Comissão de Coordenação da Região do Alentejo, sobre 'O empreendimento de Alqueva – ações compensatórias nos concelhos de Mourão, Moura e Reguengos de Monsaraz'. A possibilidade da criação do museu é depois referida no Relatório da Comissão Interministerial de 20 de Janeiro de 1982 (*Programa de desenvolvimento das grandes linhas de atuação para a reinstalação da aldeia da Luz*).

⁴⁴ Foram lançados diversos concursos para os equipamentos sociais e públicos. O que incluiu o Museu, Igreja e Cemitério designou-se por Unidade de Projeto 4 (UP4). O UP1 destinou-se à construção da capela, junta de freguesia, tanque e praça de touros; o UP2 para o centro de saúde, sociedade recreativa, centro de dia e campo de futebol; o UP3 para a escola primária, jardim de infância, pavilhão desportivo e campo de jogos.

⁴⁵ A proposta para o lançamento dos respetivos Projetos de Execução consta da Ata Nº 96 da Reunião do Conselho de Administração da EDIA, S.A. (Ata nº 96 de 08 de Outubro de 1998).

2.3.1. A programação museológica

Decorrendo desse trabalho pluridisciplinar e dialogante na sua gênese com a realidade inédita do desaparecimento de uma aldeia e todos os elementos das suas relações espaciais, Benjamim Pereira, responsável pelo programa museológico, definia o Museu da Luz da seguinte forma:

Instituído como testemunho radical de uma aldeia apagada pela água dessa barragem, as atribuições e ações que deverá [o museu] assumir e desenvolver alcançam uma particular dimensão que transcende o âmbito de qualquer museu regional normal. Nesse aldeamento recriado, deve ser o agente ativo e participativo, o interventor qualificado no diálogo ou debate desse momentoso processo, constituindo-se como um espaço privilegiado de reencontro com o passado comum, num equipamento cultural que participe no desenvolvimento da comunidade local e que, através de um processo interativo, pode projetar reflexões e experiências de valorização de práticas decorrentes do novo contexto emergente. Deve ser o pólo unificador e identitário essencial e ainda dinamizar, centralizar e ordenar atividades culturais e lúdicas, em relação com as sinergias que o elemento água vai passar a oferecer. (George, Pereira, Saraiva [PEREIRA], 2003: 49)

No programa museológico fundador, o Museu da Luz não é, como se vê, perspectivado no âmbito restrito da sua coleção ou da sua estrita vocação territorial. Aparece como a possibilidade de documentar o processo necessariamente conturbado da mudança, a partir do passado comum, reativando as memórias; assim como documentar os objetos, fragmentos de uma outra sociedade, que a mudança fez reviver e, simultaneamente, desaparecer radicalmente.

O Museu da Luz, pela originalidade que motivou a sua criação, não pode acomodar-se ao papel de uma pequena unidade museológica que conta a história de uma pacata comunidade rural, que sustenta programas de animação cultural de âmbito restrito ou que serve de montra de duvidosos artigos artesanais. Ele deverá atingir outro plano. As pessoas vão ter de cumprir um difícil processo de adaptação à nova aldeia e humanizar o espaço

envolvente que, além do mais, vai incorporar um inusitado e dominador elemento aquático. (Pereira, 2002)

Nesta perspetiva assumia-se o papel social, denso e intenso - até quase utópico se pensarmos na comunidade tendencialmente fragmentada em que se insere - visto como fonte identitária essencial. Para isso o museu deverá reter toda a informação e documentação disponível para dar forma e tornar inteligível o *corpus* natural e social. Para esta identificação e reconstituição ser alcançada deverá o museu estabelecer um diálogo esclarecido e intenso com a população, promover o seu registo através dos meios disponíveis e posterior interpretação em linguagem escrita e expositiva. Para o efeito, a sociedade local deverá ser considerada, em simultâneo, como *utilizadora* e *criadora*, e implicada na formulação de programas culturais e dos diversos discursos expositivos. Para a constituição do arquivo de memórias da Luz deve ainda recorrer-se a todos os elementos julgados substantivos.

O discurso expositivo fundador que materializou estes conceitos consubstanciou-se na exibição dos objetos doados pela população, a que foi dado um *destino etnológico*; mas também de uma seleção representativa de artefactos arqueológicos provenientes de sítios também submersos, e, ainda a documentação visual e audiovisual, numa síntese das vivências da antiga aldeia, através de vozes e imagens. Todo o discurso tinha como limite temporal (e temático) a saída para a nova aldeia; isto é, verificou-se uma opção deliberada de não representar, no espaço do museu - numa altura em que o processo de adaptação decorria em pleno - os acontecimentos pós-mudança, nem as informações relativas à nova aldeia. De certa forma esta decisão, que congregava a comunidade e amenizava os entendimentos mediante a simulação da vida efabulada do passado, velava as ruturas, ou as evidências e particularidades do processo da mudança e do seu contexto, sobressaindo assim o discurso das *continuidades* do passado rural.

Da composição museográfica e do desenho da arquitetura, destaco dois elementos centrais de ineditismo e exceção, consagrados no museu: por um lado, a integração de

uma mesa numa das salas⁴⁶, destinada a ser simultaneamente lugar de consulta (exponenciando a ideia de *museu-arquivo*), mas também lugar de encontro com a comunidade no interior do museu. Naturalmente que se trata de um conceito mais que um efetivo desígnio. Ainda assim tem sido possível dinamizar essa ideia, através da programação museológica, como adiante demonstraremos⁴⁷. Por outro lado, a pequena janela de onde, a partir do espaço expositivo, se visualiza o local exato da antiga aldeia, suscitando sensações de confronto visual com o lugar *onde estava mas já não está*.

A arquitetura do edifício do museu foi pensada como um elemento da paisagem e não como mais um edifício construído. A sua localização no limite do caminho entre a aldeia e a igreja sublima a ideia de um museu como depósito da identidade e memória da aldeia.

O processo de desmontagem da aldeia da Luz pode ser visto como uma oportunidade de trazer à superfície informações várias, tanto do ponto de vista arqueológico, como antropológico, histórico e arquitetónico, que abrange além da própria aldeia, todo um território e toda uma região. Neste sentido o museu é o espaço contentor ideal que permite armazenar e classificar essa informação, é também o resultado de todo o processo de substituição da aldeia. Nesta perspetiva a figura mais significativa deste novo equipamento, passa a ser o próprio lugar de arquivo de toda essa memória, como uma espécie de depósito de memória. (Pacheco, 1999)

A aproximação ao museu é feita gradualmente ao longo do percurso de afastamento da aldeia. O Museu tem uma função dupla: no interior é *contentor* e no exterior evidencia-se como estruturador da nova *paisagem*, de onde emerge como um bloco de pedra.

⁴⁶ A Sala da Memória (o museu dispõe de mais duas salas de exposição: Sala da Luz e Sala da Água), para além do Átrio Polivalente.

⁴⁷ Cf. Capítulo 3 – Consolidação e práticas museológicas.



Figura 10 - O conjunto Museu, Cemitério e Igreja (© Pedro Pacheco)



Figura 11 - O Museu com o plano de água ao fundo (© Pedro Pacheco)

Na atividade da equipa responsável pelo programa museológico, tornava-se imperativo reter informação antes do desaparecimento do lugar. Neste âmbito foi da

maior importância a criação de um arquivo de imagens e sons, essenciais para traduzir e representar o intangível e o emocional, remetendo diretamente para os ambientes e sensações (IMC [Mourão], 2009). Simultaneamente estas narrativas revelavam-se fundamentais para complementar e ilustrar a linguagem deduzida dos objetos. Estes documentos integram hoje o acervo do museu⁴⁸ e constituíram-se como o espólio inicial do *Arquivo de Memória*⁴⁹ que o museu procura incrementar.

2.3.2. A recolha e incorporação de acervos

No âmbito da programação museológica Benjamim Pereira conduziu também o processo de recolha de acervos para o museu. Centrou-se fundamentalmente na recolha de testemunhos etnográficos, tendo o processo da criação do museu sido conseqüentemente orientado pela metodologia e a abordagem da etnografia, o que se consubstanciou num determinado tipo de discurso e encenação da realidade.

Com esse propósito foram recolhidos mais de dois milhares de objetos junto da população, com o duplo sentido de conservar manifestações tridimensionais da vida social e cultural daquele povo em determinada época, mas também envolver a comunidade na construção da memória, institucionalizada no museu.

A seleção judiciosa dos testemunhos verdadeiramente significativos exigiu um trabalho moroso, complexo e muito sensível. Aqueles que foram identificados e disponibilizados pelas pessoas constituem agora o *corpus* material definitivo com que aquela unidade pode contar. A totalidade desta documentação é extremamente fragmentária na sua unidade funcional e orgânica. Posta de lado pelas contingências das profundas mudanças ocorridas no cenário agrícola a partir da década de 50, apresenta-se sob uma estrutura esfiapada, que exige, para se validar no presente, uma extrema atenção, retendo das pessoas, que manejeram e até por

⁴⁸ Cerca de 80 horas de filme obtidas em cinco anos de filmagem. Foram depois submetidas a uma sistematização, segundo temas representativos (lista de títulos disponível em www.museudaluz.org.pt).

⁴⁹ Cf. subcapítulo 3.2. – Do papel social do museu.

vezes fabricaram esses artefacto, relatos vivenciais que permitam transcender o seu significado formal e funcional estreme. (George, Pereira, Saraiva [PEREIRA], 2003: 49)

O universo deste objetos está relacionado com as gerações mais velhas e que assistiam com nostalgia ao seu desaparecimento progressivo - ainda que já extinto à data do início do processo de concertação. Para as mais novas gerações parecia ser mais difícil estabelecer relações com estes objetos; todavia com o advento da mudança, essas vivências passaram a ser vistas com curiosidade e apego, porque remetia para a representação do tempo e do espaço da velha aldeia.

Por outro lado, o facto da Junta de Freguesia da Luz, juntamente com alguns jovens da aldeia, ter mobilizado a população para organizar uma exposição com os artefactos do seu *passado rural*, conduziu a que o movimento de recolha fosse iniciado desde 1995 nas casas das pessoas. Esta atividade acabou por conciliar as gerações em torno da atividade de construção da memória. Criou-se um espaço expositivo no largo da antiga aldeia, onde se depositaram alfaias agrícolas e outros utensílios. Mais tarde, por ocasião das festas setembrinas do ano de 2002, ainda na velha aldeia⁵⁰, realizou-se a exposição *Memórias de uma aldeia*, com grande envolvimento da comunidade. Aí se exibiam os objetos oferecidos ao futuro museu.

A equipa de Benjamim Pereira veio depois organizar e sistematizar a recolha iniciada pela Junta e pela população, promovendo a sua documentação através do registo permanente dos depoimentos da população. Mas apesar de todos os cuidados tomados na abordagem à população, tendo em conta o desenrolar do processo social de concertação relativamente as habitações e o clima de tensão daí resultante, começou a perceber-se o risco dos registos testemunhais dos detentores dos objetos ou dos saberes-fazer, resultarem em informação distorcida, uma vez que a preocupação das pessoas se focalizava na questão das casas (Ferro, 2004).

⁵⁰ A mudança efetiva deu-se depois das festas, tendo a nova aldeia da Luz sido inaugurada em 19 de Novembro de 2002.

Não havia, a dada altura, ambiente propício para a colaboração da comunidade com o projeto e a equipa do museu. Foi necessário demonstrar com o tempo, que o processo museológico era independente dos restantes processos negociais, ainda que também levado a cabo pela empresa promotora⁵¹. O trabalho de recolha de testemunhos foi feito casa-a-casa, através de visitas individualizadas e foi-se desenvolvendo em campo tenso, embora no respeito do calendário social da aldeia e da disponibilidade individual das pessoas (Ferro, 2004). Nestas visitas individualizadas às casas, às dependências agrícolas, herdades e montes, os objetos eram fotografados de forma a fixar espaço e função. Procurava-se registar depois a informação relacionada com a prática a que se associava o objeto.

Estes procedimentos baseavam-se na abordagem metodológica estabelecida pelo museólogo de que “os objetos não podem ser reduzidos a entidades materiais silenciosas que se esgotam em si mesmas; sujeitos a um processo profundo de descodificação, são testemunhos da vida e da cultura em que aparecem inscritos e podem revelar múltiplos sentidos e mensagens”. (Pereira, 1999, 3).

A constituição do acervo etnográfico do museu da Luz está marcada pela aventura da mudança. É uma particularidade que deve ser evidenciada, demarcando-se assim de um normal conjunto de artefactos da lavoura reunidos em contexto de museu. São o resultado da participação de uma população local na construção do seu museu.

Mas se numa primeira fase as pessoas se desprenderam dos objetos como *ferro velho*, num segundo momento, com a exaltação do universo rural antigo proposta pelo museu, as reivindicações voltam a aparecer, na pretensa retoma de alguns objetos cedidos. Esta situação derivava da necessidade sentida de estabelecer elos de ligação com o passado comum. Com a entrada destes objetos no museu⁵², ainda que preocupações metodológicas da contextualização e documentação tenham acompanhado exemplarmente o processo da coleta, tornou-se forçosa a classificação e

⁵¹ A EDIA, S.A. conduziu também todo o processo de criação do Museu da Luz e é a entidade que o tutela.

⁵² Não existe documentação escrita formal quanto às formas de incorporação dos objetos no museu (doação, empréstimo, depósito ou compra).

ordenação destes objetos num sistema de inventariação. Neste exercício muitas das vezes é necessariamente *apagada e transfigurada* a significação original e genuína que os objetos carregavam consigo.

2.4. A evocação do mundo rural com objetos

Neste subcapítulo iremos abordar os estatutos dos objetos nos processos museológicos das aldeias, onde se inclui a constituição do museu. Refletem-se as novas funções que alcançaram quando eram já *desperdício* (Pomian, 1984), pois há muito que haviam sido excluídos da cadeia do uso.

A presente análise percorre as *três dimensões do lugar*, isto é: a antiga aldeia - ou o espaço de onde procedem os objetos; a nova Luz - ou o novo espaço social e cultural de projeção dos objetos; e o museu da Luz - ou o espaço transfigurado dos sentidos e da representação.

Numa primeira ocasião, quando a mudança de morada era já uma certeza, uma vontade coletiva de recuperar o passado conduziu, como se viu anteriormente, a um movimento de recolha de artefactos do *passado mítico do mundo rural*. Esse passado estava, como em outras regiões do interior, profundamente marcado pelos objetos do trabalho da lavoura e pelos instrumentos relacionados com ofícios, resultantes de um modo de viver *autocrático*. Com os objetos doados foi organizada na antiga aldeia uma exposição temporária. Tratava-se por assim dizer de uma espécie de *montra* de um viver antigo. A memória coletiva evocada assegurava assim a coesão e solidariedade do grupo, ganhava relevância em situação de ameaça sentida.

Nesta primeira *expressão museológica* a comunidade teve um papel dinâmico e ativo, com grande envolvimento e participação pessoal, o que naturalmente acarretou reflexos no grupo, numa fase de intensas negociações para a reposição das casas e de

outros equipamentos, processo que se arrastou durante anos. Verificava-se um crescendo de contestação em relação as novas habitações. A constituição do acervo museológico para a exposição e futuro museu veio permitir um confronto com o passado na sua dimensão evocativa e protetora de um futuro incerto no novo lugar.

A focalização das pessoas na procura de objetos e recordações retirou-as da *desorientação* em que se encontravam perante a ausência de *sentido de lugar*. Como afirmou Paul Connerton (1999: 7) “todos os inícios contêm um elemento de recordação, e isto acontece principalmente quando um grupo social faz um esforço concertado para começar de um ponto de partida inteiramente novo”. A memória é uma construção do presente, em constante processo de organização e estruturação, sujeita à dinâmica social. Não é estática, refaz-se obedecendo às necessidades do presente.

Num segundo momento os problemas e as incompatibilidades criadas nos processos negociais da reposição fundiária e habitacional começaram a refletir-se no projeto museológico. A iminência da mudança de morada e, depois, a transferência efetiva conduziu a uma individualização nas atitudes das pessoas. A tendência niveladora do processo de realojamento com a aderência a padrões e estéticas urbanas alimentaram o desejo de concretizar velhos sonhos e foi encarado como uma oportunidade para uma vida, pelo menos do ponto de vista material, melhor. Mas por outro lado, esta tendência contrapõe-se a um receio e desconfiança constantes, fazendo emergir uma contra corrente que se poderia denominar de *neo-rural*, em que se valorizam elementos ligados à vida de lavoura extinta.

Verificava-se assim o uso recorrente dos velhos objetos, utilizados há mais de 40 anos, para decorar as novas casas e os espaços públicos. No ambiente eminentemente urbano do povoado recriado, os velhos objetos da lavoura são utilizados como a aparência de artefactos de culto que autenticam os novos espaços, ao mesmo tempo que sacralizam um modo de vida do passado, através de uma *coisa que esteve lá*. Encontram-se assim trilhos e arados a decorarem os jardins das casas; alforges, ancinhos e foices pendurados nas paredes, juntamente com as (poucas e por vezes

repetidas entre vizinhos) fotografias dos trabalhos agrícolas. Nos corredores das novas casas - o espaço de maior visibilidade para *quem vem de fora* - exibem-se também as fotografias dos seus antepassados e dos acontecimentos familiares representativos.

Na demolição do edificado da aldeia a recuperação de elementos construtivos e arquitetónicos foi também desencadeada perante esta revalorização do antigo. Ao fulgor e aspiração inicial das novas casas e da desejada modernização, onde não pareciam entrar os elementos do modo de viver do passado, seguiu-se um rebuscar constante de elementos antigos: lages de xisto de lareiras, ombreiras, padieiras, portas, ferragens, tudo agora é reivindicado pelos proprietários, face a iminência do afastamento.

Também outras marcas da ocupação do território envolvente a ser submerso, ficaram de tal forma expostas e valorizadas que conduziram a verdadeiras incursões ao campo, e elementos como as mós de moinhos, os xistos dos muros e dos abrigos de pastor, passaram a ser muito cobiçados e desapareciam dia após dia. Estes elementos foram também reutilizados em ambiente doméstico ou até mesmo na constituição de coleções particulares ou, como em alguns casos aconteceu, de pequenos inacessíveis *museus privados*.⁵³

Esta revalorização dos artefactos do passado e a vontade de possuir uma *reminiscência física* de um lugar em substituição tocou também os visitantes *de fora*, vindos de todo o país, que nos últimos anos da vida na antiga aldeia - e da paisagem marcada pelo rio Guadiana e o próximo Castelo da Lousa⁵⁴- acorriam em número significativo a estas paragens. Resgatavam do território um qualquer *fragmento* - pedras, telhas, objetos abandonados nos quintais e ruas aquando da demolição das casas - como *testemunho* ou *lembrança* de uma passagem por estas *terras efabuladas* tão mediatizadas.

⁵³ Apesar de existirem outros, citamos o exemplo de um habitante da Luz, o Sr. Santana Vidigal, proprietário de um turismo de habitação sobranceiro ao lago. Tem uma vasta coleção de alfaias e utensílios, o "seu próprio museu" (como diz), que exhibe com grande orgulho aos seus clientes.

⁵⁴ Castelo de época romana da freguesia da Luz, o único monumento classificado - Monumento Nacional- submerso. Data dos séculos I a-C. - I d.C., foi investigado e intervencionado durante os cinco anos que antecederam a sua submersão, no quadro do *Plano de Minimização de Impactes Patrimoniais do regolfo de Alqueva* (Silva, 1999).

Procuravam também avidamente falar e estabelecer contato direto com as pessoas da Luz, perscrutando em direto os relatos do seu inédito sofrimento resultante da mudança de morada. Registavam, através de fotografia ou vídeo, os derradeiros cenários de uma vida prestes a desagregar-se⁵⁵. Por esses motivos também a *Exposição etnográfica* organizada na antiga aldeia, foi muito visitada, sobretudo aos fins-de-semana, relevando bem o sentimento de nostalgia que os visitantes já traziam consigo e que constituía, naturalmente, a primeira motivação para visitar este lugar. Esta mesma predisposição é o principal motivo de visita, hoje, ao Museu da Luz.

Foi por estas razões que muitos dos objetos que figuravam na exposição da velha aldeia foram reivindicados e recuperados pelos proprietários quando se deu a transferência para o novo aldeamento, acabando por não serem cedidos para o acervo do Museu da Luz, como se pressupunha inicialmente. A consciência de que aqueles artefactos faziam parte da memória familiar de cada um e que eram valorizados pelas pessoas de fora, fez com que eles adquirissem, aos olhos de todos os intervenientes - comunidade, públicos e museólogos⁵⁶-, um novo estatuto e validade.

Por fim, a terceira circunstância diz respeito à institucionalização da identidade do lugar com a criação efetiva do Museu da Luz. No espaço do museu, distante dos cenários que geraram os objetos e desaparecidos irremediavelmente os lugares onde operaram, os objetos ganharam outros sentidos nas relações que passam a suscitar no exercício do inventário e da conservação ou na encenação de um discurso expositivo. Destinam-se agora a *ser olhados* com a nostalgia que se lhes associa. Mas é também na atividade do museu que a essa relação abstrata deve ser contraposta através da retenção e fixação de todos os seus significados⁵⁷, pois para compreender o objeto ou agir sobre ele implica localizá-lo neste sistema de expectativas (Connerton, 1999).

⁵⁵ Muitas destas pessoas voltaram depois para visitar a nova aldeia e conhecer o museu. Alguns destes ofereçam ao museu esses registos, nomeadamente os filmes, integrando a categoria de *home made films* do acervo audiovisual, bem representativa do *olhar de fora* sobre o processo (cf. lista de títulos disponível em www.museudaluz.org.pt).

⁵⁶ Cf. Subcapítulo 5.1. – Sobre a construção de discursos museológicos.

⁵⁷ Cf. Capítulo 4 – Projeto Dar Voz aos objetos

Neste texto referimo-nos à expressão de *processos museológicos*, pois antes da instituição dos processos da *emblemática*, possibilitada pelo museu, já os mesmos haviam sido desencadeados pela população. O museu continuou este processo, sendo como uma competência assumida e que implica o conhecimento da comunidade, com vista a salvaguardar traços culturais a que ela reconhece um valor específico. O museu cumpre assim a função memorial: a aldeia desapareceu, resta apenas a memória; a antiga aldeia está, assim, representada no museu.

Nos primeiros anos do museu foi grande e espontânea a aproximação das pessoas da comunidade, através da participação nas atividades do museu. Organizaram-se sessões de divulgação e visionamento de muitos dos documentos audiovisuais do museu, com grande afluência das pessoas: vinham ao museu para se verem lá representadas, para identificar o aparecimento de *uns e outros*, tornados atores do seu próprio enredo. Doadores e emprestadores exibiam com grande orgulho, junto de amigos e visitantes, os seus artefactos, revelando segredos, das *peças* museológicas. Expostos num edifício de museu, numa encenação e recriação estética da vida passada, os objetos foram motivo de dignidade e confiança. Cumpria-se então uma das funções mais importantes dos objetos do Museu da Luz. Como referiu Susan Pearce (1995), os museus dão resposta não só a uma necessidade humana de acumulação e objetivação de um *devoir*, mas também a sua esperança de uma *pequena imortalidade*.

Todavia o reverso da nova condição dos objetos, conjugado com os recentes efeitos do processo da mudança - que deixava um vazio na vida das pessoas-, começou também por impor-se um movimento, ainda que discreto mas suficientemente generalizado, da comunidade, para reaverem os objetos. O museu deparou-se nessa fase com as fragilidades das instituições das periferias, museus de sociedades ativas, construídos com os acervos das pessoas vivas. A sua existência dependia do relacionamento pessoal, das forças políticas e das vontades coletivas, conjugadas num processo participativo.

As dinâmicas de valorização dos objetos pelas pessoas da comunidade, com fronteiras ténues entre os novos usos em âmbito doméstico ou em âmbito museológico,

caracterizam uma primeira fase da vida do museu. Com a valorização dos objetos dada pelo museu, os indivíduos reivindicam-nos, pois nem sempre se revêm no discurso semeado pelos museólogos de que o seu património é mais valorizado e salvaguardado pela ação do museu, que mantendo-o no seio da proteção da família.

Com a progressiva adaptação ao novo lugar e o sequente *fechamento* da comunidade, esse movimento inicial acabou por diluir-se e praticamente não se registaram devoluções. Com a mudança verificou-se a retração da população para o interior do ambiente privado, vivendo mais as casas que os espaços públicos. Isto tem para nós várias interpretações: por um lado o reconhecimento que as casas novas oferecem novas condições de conforto que as suas não tinham; mas também a vivência de uma casa nova, mesmo no comum dos sentidos, significa um (re) começo, um novo ciclo; por outro lado, porque a comunidade viveu crispações no interior do grupo olhando para o vizinho e querendo igualar-se às suas posses, o fim desse processo causou algum esgotamento e isolamento; por fim, tendo sido as casas motivo central das reivindicações, reconhecem nelas *emblemas* das vitórias alcançadas e por isso de valor.

Por outro lado, com o passar do tempo e com a atividade continuada do museu foi sendo possível legitimar a sua ação de guarda e interpretação dos objetos. O projeto *Dar Voz aos Objetos*, desenvolvido pelo museu e cujos contornos desenvolvemos no Capítulo 4, apareceu também neste contexto, como uma forma de o museu valorizar estes objetos e envolver as pessoas.

Pelo que se constata, quer na génese do museu e do discurso original quer nos primeiros anos de vida do museu, os objetos foram importantes referentes, assumindo significados próprios. Numa circunstância em que desaparecem os espaços e as reivindicações radicam nas posses individuais, assiste-se naturalmente à intensificação da relação *indivíduo / coisa*. Perante as ruturas vividas nesta experiência, o museu assume um papel central: deve densificar as permanências (tendo em vista a estabilização), para assim consolidar a sua atuação e atenuar as inquietações da mudança; e, todavia, numa fase posterior e numa perspetiva de futuro, o museu deve

assumir as ruturas de forma inequívoca, como estratégia assumida na interpretação das singularidades que emergem deste processo e que tornam este museu particular e irrepetível.



Figura 12 – Sr. Francisco Capucho com tarrafa no Museu da Luz (© Museu da Luz)

3- Consolidação e práticas museológicas

3.1. Das funções museológicas

O percurso iniciado desde a génese do Museu da Luz até à atualidade pode ser encarado como uma fase de consolidação museológica, em curso. Tal como aconteceu com a entrega das chaves das casas aos seus moradores, também recebemos a chave do museu. Tal como tudo neste lugar, ainda sem rotinas nem pessoas.

O museu e a exposição pressupõem a interpretação e a fruição do público. É com a gestão ativa e continuada de um programa permanente promovido pelas suas equipas que os museus se consolidam, tendo em vista a adequação do Museu da Luz às configurações da instituição *museu*⁵⁸ – *serviço público*, assim como às exigências dadas pelo enquadramento regulamentar da atividade museológica.⁵⁹

Com a abertura do museu ao público em Novembro de 2002, um outro percurso se iniciou. Se a programação museológica fundadora, incluindo a museografia e a arquitetura, são uma etapa fundamental na medida em que um programa com bases consistentes pode, desde logo, determinar um percurso auspicioso e sustentável, também a vitalidade da unidade museológica é um desafio que depende diretamente da avaliação dos diversos intervenientes na sua construção, da qual a instituição museal depende. O trabalho de museu tem uma vertente de atuação pragmática, de gestão, aplicada às equipas, ao edifício e instalações, equipamentos, segurança e conforto; por outro lado tem de considerar as valências relacionadas com os acervos, as exposições e a educação, no íntegro cumprimento das funções museológicas. Deve atrair públicos e servir a população local, encontrando aqui um desejável ponto de equilíbrio - nem sempre fácil nos museus do interior. O funcionamento do museu

⁵⁸ Tal como definido pelos Estatutos do ICOM, adotados em 2007 (secção I, art.º 3º): “Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe o património tangível e intangível da humanidade e do seu meio ambiente, para fins de educação, estudo e fruição”. (http://icom.museum/hist_def_eng.html).

⁵⁹ Nomeadamente a Lei-Quadro de Museus Portugueses (Lei nº47/2004 de 19 de Agosto).

perpassa diversas áreas de atuação que não são sempre visíveis para o exterior, pois o museu e a exposição aparecem aos utilizadores como algo acabado⁶⁰.

Durante este tempo a ação do museu desenvolveu-se de acordo com o próprio processo de adaptação da comunidade ao novo lugar, mas também de acordo com as dinâmicas emergentes da região, das paisagens social e natural regeneradas, das práticas resultantes do novo elemento água e da turistificação progressiva. O museu deve ser o lugar crítico que atenta estes processos, adaptando a sua atuação aos novos paradigmas.

Nos primeiros anos da atividade do museu foram tomadas medidas práticas nomeadamente ao nível da orgânica e funcionamento da nova instituição. A formação da equipa é o primeiro passo fundamental⁶¹. No ano de 2005 registou-se o reconhecimento formal da unidade pela tutela, com direção própria, possibilitando assim a integração no organigrama tutelar e autonomia formal, em termos de planeamento e financiamento. Desde então o museu preparou-se para apresentar a sua candidatura para a credenciação pelo Instituto de Museus e da Conservação, vindo a ser integrado na Rede Portuguesa de Museus no ano de 2010, aquando da reabertura das candidaturas que decorria da aplicação do quadro regulamentar⁶².

Privilegiou-se a ação do serviço educativo enquanto facilitador de comunicação com os públicos e agentes locais. Sendo um *museu de sociedade* a educação é aqui entendida em sentido lato, no respeito pela diversidade cultural tendo em vista a educação permanente, a participação da sociedade da região, o aumento e a diversificação dos públicos. Verificou-se assim a génese e maturação do setor educativo, com programas de ação sistemáticos e especializados para diferentes públicos-alvo, procurando a

⁶⁰ O museu partilha com os públicos apenas uma parte da sua ação (veja-se o exemplo da exposição que só é vista na sua fase de produção final - embora precedida da investigação, definição de guião e conteúdos, museografia, arquitetura, divulgação, projeto educativo da exposição, conteúdos para catálogo).

⁶¹ O museu dispõe atualmente de diretor, um técnico superior de serviço educativo, um antropólogo, duas vigilantes, um técnico de limpeza e um técnico de manutenção.

⁶² Cf. Capítulo VIII- Rede Portuguesa de Museus- da Lei-Quadro de Museus Portugueses (Lei nº47/2004 de 19 de Agosto).

parceria constante das populações locais, mas também atrair utilizadores *de fora* a estas terras do interior. Tarefa nem sempre fácil, essa ação deve ser persistente pois os resultados não são imediatos, embora, porventura, os mais compensadores já que tornam mais sólida a ideia de permanência da instituição. O serviço educativo do Museu da Luz trabalha em dois princípios orientadores da sua ação: por um lado pretende atrair públicos exógenos, trazendo para a periferia as dinâmicas necessárias ao desenvolvimento local, assim como possibilitar o contacto com as realidades e temas que o museu trabalha; e, por outro lado, agir com a população mediante programas formativos e pedagógicos sistemáticos⁶³.

Quanto aos objetos/coleções, foi preocupação vir a integrar, progressivamente, outros *conjuntos, bens e patrimónios*, alargando as possibilidades de representação, para além da sua tridimensionalidade original baseada na etnografia. Foram também integradas as coleções de arqueologia⁶⁴; a documentação audiovisual com reporte aos temas da Luz, Alqueva, Guadiana e Paisagem; os núcleos do museu, nomeadamente o Monte dos Pássaros⁶⁵ - mantido como testemunho da antiga aldeia- e uma casa na nova aldeia. São elementos que sempre estiveram associados ao museu e ao novo lugar e que valorizam a sua atividade.

Neste contexto o museu tem-se configurado mais como um *território* com *patrimónios*, que como *um edifício com coleções*, corporizando a trilogia consagrada pela *nova museologia* que define o museu como *território + património + população* (Varine, 1988). A nova paisagem envolvente de onde emergem o museu, o monte dos Pássaros, o lago e o cais, o lugar da antiga aldeia, as ruínas romanas da Julioa⁶⁶ e a

⁶³ Saliento a intervenção permanente com as escolas do concelho e os diversos programas com os mais idosos, que são fonte de saber e conhecimento que o museu quer guardar.

⁶⁴ Integrando artefactos provenientes de sítios arqueológicos submersos na região, por anterior decisão da EDIA e o então Instituto Português de Arqueologia (atual IGESPAR). Incluem-se os espólios resultantes das escavações no Castelo da Lousa, e Igreja Matriz da Luz – que remonta ao século XV.

⁶⁵ Trata-se um monte agrícola localizado entre o lago do Alqueva e o museu e única construção remanescente da antiga aldeia.

⁶⁶ Trata-se de um arqueossítio designado de Julioa 24. É uma casa *rustica* com celeiro de época romana, descoberta no decorrer dos trabalhos de construção da nova aldeia e que foi depois intervencionada no âmbito do Plano de Minimização de Impactes Culturais do Alqueva (Silva, 1999).

Igreja da Luz são espaços de referência para o museu, que o museu promove e onde se insere, sendo deles indissociáveis. Estes *patrimónios* têm sido objeto de políticas de gestão, estudo, salvaguarda, conservação e divulgação, potenciando as suas capacidades comunicativas.



Figura 13 – Monte dos Pássaros e paisagem (© Museu da Luz)

Para o património móvel, foram criadas reservas adequadas⁶⁷. A reserva etnográfica encontra-se sediada numa casa na nova aldeia, pertencente ao Museu da Luz. Encontra-se provida dos equipamentos essenciais à acomodação e conservação, com organização e ordenação própria. No Monte dos Pássaros encontra-se o acervo arqueológico. Para além das práticas e rotinas de conservação preventiva, o museu promove o inventário sistemático de bens⁶⁸, onde se incluem diversos suportes e representações, enquanto *testemunhos*: os bens móveis (objetos), os bens imóveis (arquitecturas remanescentes e associadas ao museu), os bens artísticos (obras de arte contemporânea doadas na sequência de exposições), os registos fotográficos e

⁶⁷ Exteriores ao museu, uma vez que não foram originalmente contemplados no edifício.

⁶⁸ Contando para o efeito com o programa de inventário *Matriz* utilizado pelos museus do IMC.

fílmicos. A este inventário junta-se a ideia de *Arquivo de memória* que o museu vem implementando e desenvolvendo e que procura dar expressão à ideia de um museu de construção de memória.

Este posicionamento tem exigido das equipas do museu a promoção da pesquisa, essencialmente interna, tendo em vista o estudo e a documentação das realidades que enformam o museu e a reposição das vivências, potenciando aquilo em que elas trazem de diferente e original no novo contexto, para além da conservação do passado. É sobretudo ao nível da comunidade - local e regional - que se desenvolvem os programas de recolha e registo, com o objetivo de fazer a história da sua representação ao longo dos tempos e nos espaços.

A interpretação - ou exposição - tem conhecido alguma dinâmica. É nesta função museológica que as decisões futuras deverão ser tomadas, promovendo outros discursos em cruzamento com a linguagem dos objetos etnográficos que na programação inicial tomaram lugar de destaque na performance expositiva. Foi neste sentido que foi remodelada a *Sala da Água*, tendo sido introduzido, a nível textual e de fotografia, o processo de transferência e o seu contexto – Alqueva-, em detrimento dos conteúdos relacionados com os universos do mundo rural⁶⁹. Foi também produzido e integrado em exposição um documentário de síntese sobre o processo ⁷⁰, introduzindo-se pela primeira vez no museu a invocação da transferência (e perda de elementos identitários, como por exemplo a igreja) assim como a realidade vivida pós-mudança. Nesta remodelação foi ainda contemplada a exibição de um vídeo com imagens da nova paisagem⁷¹, coberta pelo manto de água e de onde emergem povoações, ilhas e penínsulas. Foi disponibilizado ao visitante um quiosque

⁶⁹ A exposição inaugural baseava-se nos núcleos expositivos: o vinho, o pão, a agricultura, a apicultura, a pesca, o porco, o pastoreio.

⁷⁰ Trata-se do filme *A minha aldeia já não mora aqui*, um documentário de Catarina Mourão, que é um olhar subjetivo sobre o processo, realizado para o Museu da Luz no quadro das suas edições (Mourão, 2007).

⁷¹ Trata-se do vídeo *Alqueva: nova identidade* que é na verdade um voo – com recurso a imagens aéreas - sobre o novo território, possibilitando ao visitante o contacto com a extensão da albufeira, as ilhas, o novo território.

multimédia, onde é possível realizar uma visita virtual à antiga aldeia e ao Castelo da Lousa.

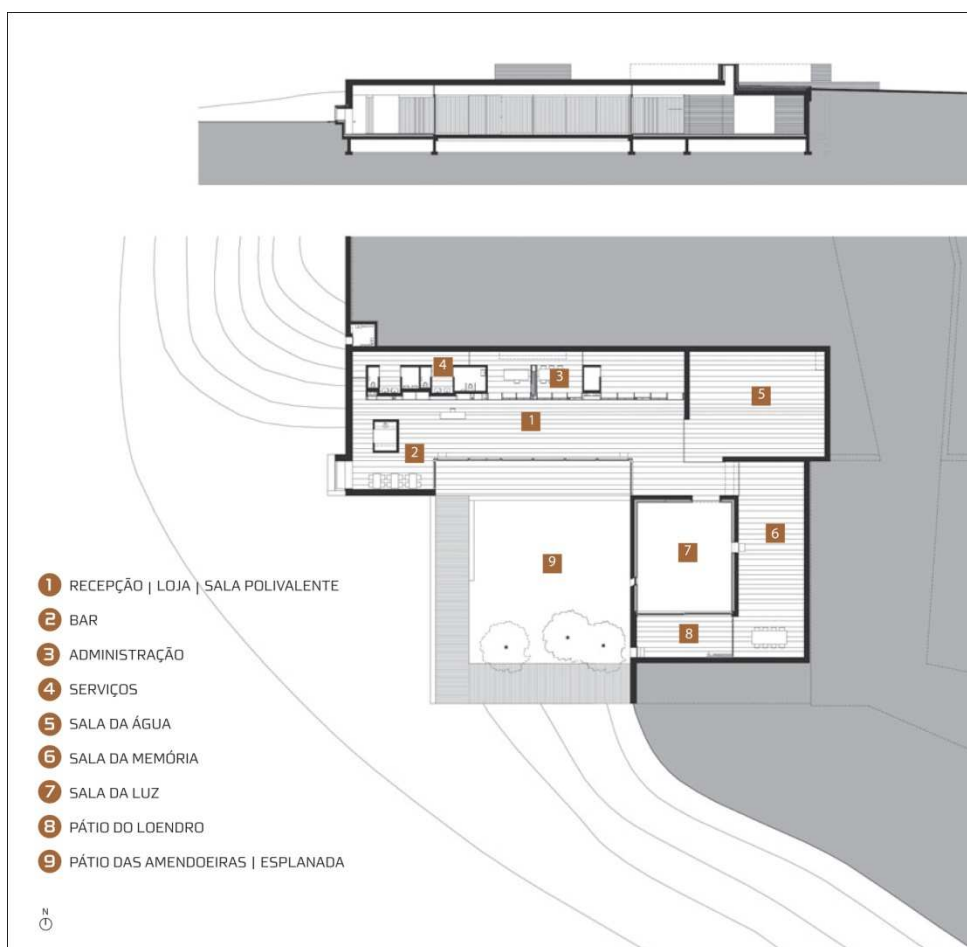


Figura 14 - Espaços do Museu da Luz

Na dinamização expositiva também a reflexão artística contemporânea tem sido privilegiada, partindo da exploração das características desta comunidade, mas também da paisagem e da reconstrução do lugar, assim como as formas da sua apropriação, o que são situações singulares deste processo, mas ao mesmo tempo universais, do ponto de vista da condição humana⁷².

⁷² Cf. Anexo - **Quadro 3**: Síntese de principais Exposições Temporárias realizadas.

Ao nível da divulgação do conhecimento e informação, o museu tem dedicado a consagração de temas centrais em edições/coleção próprias⁷³. Foi também criado e é difundido um *Boletim informativo* de cadência semestral⁷⁴, veículo de informação e ligação à comunidade, mostrando os bastidores do trabalho de museu.

Desde a sua abertura o Museu da Luz vem implementando mecanismos de avaliação através de inquéritos aos visitantes⁷⁵, dispondo também de um inquérito específico para a avaliação dos programas do setor educativo. Promove a estatística e estudos de públicos e sondagens sazonais sobre o museu, motivações da visita e aspetos a melhorar.

Tendo em vista o desenvolvimento local e a sustentabilidade da unidade museológica, o museu tem vindo a desenvolver programas com agentes do turismo, procurando associar o turismo cultural ao turismo de paisagem e contemplativo, potenciando as características particulares do espaço. Recentemente foi reabilitado o Monte dos Pássaros⁷⁶, construção remanescente da antiga aldeia, localizada entre o plano de

⁷³ A coleção *Museu da Luz* inclui já os seguintes títulos: AAVV, *Museu da Luz*, Beja: Museu da Luz/ EDIA, 2003 (Documento fundador do Museu da Luz, reúne artigos diversos sobre o processo de transferência da aldeia da Luz enquanto contexto específico para a génese do Museu); o nº 01 da coleção - AAVV, *Arqueologia nas terras da Luz*, Beja: Museu da Luz/ EDIA, 2004 (reúne artigos de diversos autores, nomeadamente dos responsáveis das intervenções arqueológicas realizadas na Luz e Alqueva antes do enchimento da barragem (António Carlos Silva; António Valera; Ana Gonçalves e Pedro Carvalho; Valdemar Canhão; Conceição Lopes; Heloísa Santos, Paula Cosme e Paula Abranches). O livro trata do património histórico e arqueológico submerso deste concelho, com destaque para o monumento do Castelo da Lousa.); o nº 02 da coleção - Clara Saraiva, *Luz e água: etnografia de um processo de mudança*, Beja: Museu da Luz/ EDIA, 2005 (da autoria da antropóloga Clara Saraiva trata das várias etapas do processo de transferência da população da Luz, sob o pano de fundo do Alentejo em mutação e do sonho adiado do Alqueva); o nº 03 - AAVV, *Olhar os montes alentejanos a pretexto de Alqueva*, Beja: Museu da Luz/ EDIA, 2007 (trata o tema dos montes alentejanos em diversas perspetivas, confrontando passado e futuro. Conta com o contributo de diversos autores, nomeadamente: Benjamim Pereira, Victor Mestre, Filipe Themudo Barata, Pedro Pacheco, António Carlos Silva. Inclui um Glossário de termos); para além do já referido DVD - Catarina Mourão, *A minha aldeia já não mora aqui* (DVD), Beja: Museu da Luz/ EDIA/ Laranja Azul, 2007 (uma síntese do conjunto de imagens recolhidas sobre o processo da Luz, pelo olhar da realizadora Catarina Mourão. O filme foi nomeado para a edição de 2006 das Curtas de Vila do Conde). O ano passado foi publicado um livro infanto-juvenil, que conta a história da Luz e Alqueva aos mais novos: *O que vês dessa janela?* textos de Isabel Minhós e ilustrações de Madalena Matoso, Lisboa: Planeta Tangeria/ EDIA, 2011. Estas publicações deixaram de ser tão sistemáticas por razões de ordem financeira. (cf. títulos disponíveis em <https://museudaluz.org.pt>).

⁷⁴ O boletim informativo tem distribuição gratuita e tem o título de *Museu em Movimento*. (cf. <https://museudaluz.org.pt>)

⁷⁵ O Museu da Luz realiza inquéritos aos públicos desde os anos de 2005 até à atualidade. São de preenchimento facultativo, disponibilizados ao visitante com a aquisição do ingresso.

⁷⁶ Para a reabilitação do Monte dos Pássaros existe um projeto de arquitetura, da autoria do arquiteto Pedro Pacheco, que integra a reabilitação do edificado existente e a construção de um edifício novo, em linguagem erudita mas com elementos das arquiteturas tradicionais e a volumetria e escala (Lança, [Pacheco], 2007).

água e o museu. Integra o circuito museológico e é um espaço polivalente para atividades com os públicos, com a população local e para residências, devendo ser potenciado no futuro.

3.2. Do papel social do museu

Ao falarmos de papel social do museu importa sublinhar os mecanismos práticos que, na realidade, este dispõe para observar e avaliar a participação das comunidades⁷⁷. De facto muitos destes museus, assim como alguns textos teóricos, difundem uma ideia de *função social* do museu associada ao desenvolvimento *extrínseco* muitas das vezes impraticável. O trabalho no terreno mostra-nos que nem sempre a entidade museológica tem eficácia, para além da sua dimensão patrimonial⁷⁸ e capacidade técnica.

No caso da Luz, as dificuldades ainda mais se acentuam, perante uma comunidade fragilizada e fragmentada. O museu deve perscrutar esses momentos, criando *afastamentos* e *aproximações*, sabendo-se de antemão que os resultados do trabalho comunitário não são, efetivamente, imediatos. Este texto relata uma experiência de museu num território complexo, perante uma comunidade em adaptação. Na sua atuação com dimensão social o museu apresenta-se com um programa coerente e uma atitude disponível, baseado na constatação que as *imagens* do passado legitimam a ordem social presente, tal como proposto por Paul Connerton (1999).

⁷⁷ Não se entende aqui a comunidade como expressão de um grupo sem classes, baseado no trabalho do campo e na família, tal como definida por Jorge Dias (Pereira [Dias], 2009 [1965]): um grupo que compartilha um território bem definido, estando ligadas por laços de intimidade e convívio que participam de uma herança cultural comum e homogénea, estável, com limites precisos, sendo auto-suficiente. O conceito de comunidade aqui contempla toda a sua dimensão, onde se impõe a heterogeneidade e a diversidade de papéis sociais e individuais, num lugar relacional com outros lugares, nomeadamente as cidades. A comunidade insere-se, na atualidade, numa rede de movimentos onde os indivíduos se fixam de modos instáveis; é oposta à *tradicional* associação entre grupo e lugar que definia, dentro da sua própria geografia, as relações sociais (Domingues, 2011).

⁷⁸ O pressuposto é que a interpretação patrimonial já de si promove a qualificação da vida das comunidades.

O conceito de *população ou comunidade*, como referido e partindo desta nossa experiência, também não implica um todo homogêneo, é aqui utilizado em sentido lato e flexível, pois pelo contrário é composto por orientações e interesses múltiplos, muitas vezes conflitantes. Preferimos assim encarar o discurso das fragilidades e das dificuldades colocadas pela aspirada instituição museológica *social*, em vez de exaltar uma ideologia que nem sempre se verifica nas suas rotinas. As comunidades mantêm, espontaneamente, uma relação de algum afastamento com o museu, pois a herança do *museu-templo* é ainda muito forte. Por outro lado gestores de museu e museólogos nem sempre encontram uma linguagem partilhável⁷⁹ quando se trata de representar uma realidade experienciada de formas, naturalmente, diferentes.

O museu tem preconizado um conjunto de ações com o envolvimento da população, na sua atividade relacionada com os processos de construção da *memória social*. Focalizaremos a nossa atenção em algumas destas ações, com o intuito de contribuir, de alguma forma, para a análise das práticas dos museus na sua dimensão social de intervenção direta com as comunidades. Referimos o *inventário participativo* das coleções, que tem como objetivo a documentação dos bens de natureza etnográfica através dos depoimentos dos produtores e/ou utilizadores dos objetos, ultrapassando-se assim a sua mera caracterização formal e envolvendo as pessoas na caracterização dos seus acervos. Também os debates sobre temas relacionados com o processo de realocização da aldeia da Luz e com Alqueva, iniciativa a que chamamos ‘Conversas à mesa da memória’, assumindo-se o museu como o espaço de confrontação dos tempos e apaziguador da(s) mudança(s).

Reconhece-se um sentimento generalizado de que *o museu é um espaço comum*, embora as formas de aproximação e relação se façam de forma distinta, dependendo dos papéis e desempenho de cada qual na comunidade e também da forma como os indivíduos se relacionaram com o processo de transferência - pesando mais ora o plano emotivo, ora o racional. Os doadores do acervo etnográfico - de uma forma geral as pessoas da mais antiga geração -, e também os públicos em idade escolar, são os

⁷⁹ Cf. Capítulo 5 (5.1. – Sobre a construção de discursos museológicos).

mais comuns frequentadores da unidade museológica. Para os primeiros o museu definiu e implementa uma série de programas de ligação - de que destacamos adiante o projeto *Dar Voz aos objetos*; para os segundos, o museu desenvolve de forma regular e em parceria com as entidades locais (escola, autarquia e serviços locais e regionais) programas de extensão educativa e pedagógica, que incluem ações em tempo escolar, mas também extraescolar, vocacionadas para a população do concelho e com significativa participação da comunidade. Constatamos que as novas gerações da nova aldeia e do concelho estão a crescer com grande proximidade do museu. Não presenciaram a aventura da mudança e encaram a sua aldeia como moderna, com vistas para o grande lago e com um museu que lhes é familiar.



Figura 15 – Atividades no museu (© Museu da Luz)

De facto no quadro do seu papel social cumpre referir uma atividade permanente do museu com as escolas do concelho de Mourão, ajustando os temas do museu com os

diferentes grupos etários e o meio envolvente. É uma das atuações mais consistentes, baseada no princípio da agregação das populações jovens⁸⁰.

Os programas desenvolvidos com a comunidade local têm como objetivo incrementar o *Arquivo de Memória* pelo que se procura criar registos e projetos dinâmicos de salvaguarda e de preservação das memórias e das recordações. As exposições temporárias são também um pretexto para reter das comunidades, recolhendo novos dados e criando sempre elos de comunicação com os temas do museu⁸¹. Na verdade pretendemos *arquivar o lugar*, pelo que todos os registos de todas as naturezas se manifestam de grande importância, pois um lugar é feito de uma relação densa do espaço e do tempo, e onde se desenvolvem as manifestações sociais e culturais de um grupo, no seu devir com o território e o ambiente. Parte-se do princípio que se entende o presente (e também o condicionamos) num contexto de relação com acontecimentos e objetos do passado (Connerton, 1999).

A iniciativa do museu mais genuinamente relacionada com aquele princípio é a que apelidámos por *Conversas à mesa da Memória* – tem lugar na mesa da sala da memória- e que conta com a participação da comunidade na construção dos seus discursos, através da radicação dos tempos e das identidades⁸². Os temas são as práticas quotidianas e cerimoniais, a adaptação ao lugar, as emoções, as preocupações dos dias *de hoje e de ontem*, as perspetivas de futuro, o confronto geracional. Desta

⁸⁰ Destacamos o exemplo do programa educativo desenvolvido no ano 2011, que elegeu o tema do Guadiana e a sua remanescência na memória coletiva local e as transformações em operação com o grande lago e nova realidade paisagista e social. As atividades infantis das 'Férias da Páscoa' foram inspiradas pelo *arneiro* (objeto que estava, no momento, em exposição no ciclo *Dar voz aos Objetos*), remetendo para a atividade dos moleiros que se estabeleciam nos moinhos ao longo do Rio – e que as crianças nunca conheceram. No Dia Internacional dos Monumentos e Sítios realizou-se o primeiro mergulho no submerso Castelo da Lousa, verdadeiro marco histórico e paisagístico da região quando se fala das memórias de vivências associadas ao Guadiana. Em Julho, as 'Férias no Museu', direcionadas ao público juvenil, também dedicadas ao rio que se fez lago. Duas semanas de atividades em torno da paisagem marcada pela água, com canoagem, percursos de exploração de zonas de ribeiros remanescentes neste quadrante do lago, e elaboração de obras plásticas baseadas nas impressões (sensoriais, fotográficas, verbais e pictóricas) inspiradas pela observação dos ambientes visitados. Nos meses de Verão desenvolveu-se o 'Ciclo do Guadiana', itinerância do filme documental 'O Guadiana'.

⁸¹ Veja-se o exemplo da exposição *Igreja de N.ª Sr.ª da Luz- Igreja Dupla*, patente atualmente no Museu (<https://museudaluz.org.pt>), que proporcionou uma recolha sistemática de documentos escritos – por exemplo quadras populares - e visuais, nomeadamente fotografias, junto da população, enriquecendo o arquivo do museu (*Arquivo de Memória*). Registaram-se também os depoimentos das formas de relacionamento das pessoas com a crença e a fé, com o mito da fundação evocado pela igreja, pela duplicidade das igrejas, pelos momentos cerimoniais. Esta informação foi organizada por temas e compilada num livro que integra a exposição para ser folheado pelos visitantes.

⁸² Esta iniciativa destina-se também aos públicos em idade escolar, elegendo para isso os temas da contemporaneidade, ainda que podendo partir do passado.

forma procuramos dar sequência a primeira grande competência do museu e porventura a mais desafiante - e até contraditória com a (já em desuso) noção de *estabilidade* do museu, quando encarado como contentor de coleções que ilustram passados cristalizados. Esta outra dimensão projeta o museu para um território de instabilidades e inseguranças, porque gera o confronto das emoções. O museu disponibiliza-se como lugar de encontro e discussão, também, das vidas das pessoas⁸³.



Figura 16 – Conversas à mesa da memória (© Museu da Luz)

⁸³ Citamos aqui um exemplo: no âmbito do tema do ICOM em 2010, *Museus e Harmonia Social*, e por ocasião do Dia Internacional dos Museus, entendeu-se oportuno promover, pela primeira vez de forma aberta e direta, a discussão e o balanço dos 8 anos de mudança para a nova Luz. Para o efeito, entre os dias 14 e 21 de Maio, foram constituídos 4 grupos de conversação, ordenados por temas e também segmentos etários da comunidade. Num primeiro dia procedeu-se a um balanço genérico sobre a mudança, com um olhar particular sobre as suas repercussões na vida comunitária e um enfoque na vivência dos espaços públicos da povoação. Este tema contou com os testemunhos dos representantes do poder local (Autarquia e Junta de Freguesia), a que se juntou o poeta popular da aldeia. Num segundo dia reuniram-se alguns jovens da aldeia (embora com poucas presenças) que nos falaram das perspetivas de futuro e das suas propostas para a coesão da comunidade, nomeadamente através da dinamização do tecido económico, incremento do turismo e papel do museu na dinamização da aldeia. A terceira mesa contou com um grupo de idosos que nos falaram das memórias associadas à aldeia e ao desaparecido rio Guadiana. Por fim, foi ainda realizada uma sessão com crianças que nos falaram da forma como encaram a nova aldeia, o grande lago e o museu, numa perspetiva de futuro, pois já poucas recordações têm do lugar que deixaram para trás com as suas famílias (IMC-RPM, [Lança], 2010).

Outro exemplo é o projeto *Dar Voz aos Objetos* que apresentamos no capítulo 5 da presente dissertação. Caracteriza-se por um trabalho sistemático com os objetos do passado, doados ao museu pelos habitantes, no pressuposto que transportam consigo os lugares e os indivíduos e permitem a confrontação de tempos, acentuada pelas dimensões da mudança. Procura-se dilacerar o sentido de *repetição* suscitado pelas coleções etnográficas, exaltando estes objetos como expressões de práticas comuns individuais e coletivas, gestos, histórias de vida. Extravasar as características mais formais dos objetos, explorando e evidenciando a sua singularidade e individualização no quadro da sua génese, fruição e seu ciclo de vida. Invoca-se a materialidade dos objetos, ao mesmo tempo que se desvendam, de forma sensível, as suas particularidades enquanto *coisas* representativas da vida social e particular.

Na reconstrução do lugar e na reposição da continuidade da ordem temporal de que a comunidade parece ter sido expulsa, o museu encara-se como facilitador do relacionamento com o passado, extraindo dele as recordações que configuram e influenciam a vivência do presente.

Recentemente o museu iniciou, embora ainda numa fase exploratória⁸⁴, o projeto *Um Rio e uma Barragem: recolha de memórias e registos de vida em Alqueva* que consta do levantamento das interações, do ponto de vista social e cultural, das comunidades ribeirinhas com a nova realidade do Alqueva. Neste contexto o museu extravasou o território da Luz, procurando os testemunhos e as vozes de quem viveu (e ainda se adapta) à alteração da paisagem e suas conseqüentes reconfigurações sociais. Daqui resultou uma reflexão genérica acerca dos mecanismos coletivos e individuais de apropriação do espaço, bem justificados num conjunto de vídeos, agora disponíveis no museu. Este projeto anuncia as possibilidades de interpretação e de representação através do museu.

⁸⁴ O projeto tem como objetivo abordar todo o território de influência do Alqueva, mas para já, concluída uma primeira fase-ainda só foram estabelecidos contatos, para além da Luz, com a Estrela, a Amieira, o lugar da barragem.

3.3. Dos testemunhos incorporados

Para além do acervo etnográfico coletado em diversas fases anteriores ao aparecimento do Museu da Luz, têm vindo a ser incorporados, como já referido, outros importantes testemunhos e patrimónios que se consubstanciam num sentido alargado de *objeto de museu* e que se pretende sejam integrados num sistema único, relacional, que chamamos genericamente de *Arquivo de memórias*⁸⁵. A *memória* é aqui entendida como resultado de uma construção em progressão (Halbwachs, 1968) - porque invocada - e portanto com uma componente também prospetiva.

O facto de se considerarem progressivamente, na abordagem museológica, *patrimónios e testemunhos* com valor de *objetos/ coleções* significa um grande avanço nas possibilidades de representação. Na verdade esta tendência que recai sobre os objetos museológicos retira-os dos campos disciplinares bem demarcados em que se encontravam⁸⁶, sendo substituídos com grande vantagem pela noção de património tangível e intangível e do seu meio-ambiente⁸⁷.

No caso do Museu da Luz é da maior importância a articulação com a totalidade do território reconfigurado, de onde emergem referentes essenciais da memória a que se sobrepõem novos elementos, num cruzamento poderoso e de duplicidade entre *passado e presente*, e ao mesmo tempo de *natural e artificial*, ou de *resistente e substituído*. São exemplo: a antiga estrada de acesso à aldeia e que se espraia na linha do horizonte do museu e que agora mergulha na água; o antigo pinheiro que era o ponto mais alto da aldeia, hoje ilha, referente essencial na identificação do exato local da velha Luz; o antigo monte agrícola - o chamado Monte dos Pássaros - remanescente

⁸⁵ Integra documentação textual, visual e sonora, mas também os objetos, as coisas, as representações e as reproduções.

⁸⁶ Como a arte, a etnografia, a arqueologia ou a ciência.

⁸⁷ Tal como consagrado dos estatutos do ICOM: em 2001 os Estatutos do ICOM (art.º 2º) referiam o museu como uma instituição que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe, para fins de estudo, educação e fruição, *testemunhos materiais dos povos e do seu meio ambiente*. Na atual definição (Estatutos do ICOM adotados em 2007, secção I, art.º 3º), refere-se que o museu adquire, conserva, estuda, comunica e expõe *o património tangível e intangível da humanidade e do seu meio ambiente* (cf. <http://icom.museum>).

e que se integra hoje no percurso museológico, sobranceiro ao lago; as ruínas romanas da *casa rustica* romana da Julioa, descobertas no pretexto da construção e urbanização do novo povoado; a Igreja Matriz refeita, nos gestos construtivos e nos materiais tal como outrora se erigiu o templo do século XV - evocando a lenda da fundação do antigo lugar e refundando ou até mesmo legitimando agora a nova povoação estabelecida no corpo central da albufeira do Alqueva; as ruínas do submerso Castelo da Lousa, encerradas numa estrutura artificial de salvaguarda⁸⁸, defronte do novo cais. Todos estes *patrimónios* são inventariados e interpretados pelo museu, no contexto da sua missão da salvaguarda patrimonial e da sua atividade instituída de incorporação do território e da reconstrução do lugar. Para fazer emergir o novo, encontrando-lhe um sentido a partir de elementos radicados no passado. Parece ser essa a fisionomia e identidade deste lugar e também do seu intrínseco discurso, em construção, também pelo próprio museu.

Foi neste sentido de multiplicação dos sentidos do lugar que outros objetos foram entretanto incorporados pelo Museu da Luz, como os bens arqueológicos, onde se destacam os artefactos do submerso monumento romano do Castelo da Lousa, assim como os recolhidos nas escavações do subsolo da igreja do século XV, antes da sua demolição. Por outro lado o museu vem reunindo um vasto conjunto de documentos audiovisuais⁸⁹, através da integração de filmes, vídeos e documentários, representativos de todas as fases do processo social da mudança, a que se juntam agora os próprios produzidos pelo museu na sua atividade de documentação (vídeos decorrentes da pesquisa interna) e também expositiva (vídeos documentais e artísticos)⁹⁰. Para o Museu da Luz o recurso à imagem em movimento tornou-se prática essencial, potenciando as suas possibilidades de “registar as experiências, as ações, os ambientes, invocar o contexto humano dos objetos, tudo aquilo que outro

⁸⁸ Trata-se de uma estrutura feita de sacos de areia e betão, tendo em vista a salvaguarda do castelo da Lousa, no quadro das medidas de salvaguarda definidas no *Plano de Minimização de Impactes Culturais do Alqueva*.

⁸⁹ Este conjunto partiu do seu acervo inicial – imagens e sons da autoria de Catarina Alves Costa e Catarina Mourão.

⁹⁰ Cf. lista de documentos audiovisuais em <https://musedaluz.org.pt>.

suporte não poderia dar de forma tão vivida [...] pistas para sentimentos, ambientes e sensações” (IMC [Mourão], 2009: 179-180).

Com efeito, tal como definido por André Desvallées (1998), o conceito de objeto de museu passou a abranger também tudo o que pode ser exposto e exibido, quer se trate de original ou réplica, de objeto de três ou duas dimensões. O museu passou a valorizar tanto os múltiplos, como as cópias, as réplicas, os moldes, as fotografias, as maquetas, ou os *substitutos* característicos das sociedades modernas, detentoras de uma elevada capacidade de reprodução técnica de originais e de produção de bens em série (Benjamim, 1992).

A pretexto das funções da documentação, da pesquisa e da exposição, o museu tem vindo a reunir conjuntos de documentos visuais junto da comunidade, mas também compilando os testemunhos dos *olhares exteriores* e compostos que se debruçaram sobre o caso da aldeia da Luz (antropólogos, artistas visuais, sociólogos, historiadores, arquitetos, arqueólogos, jornalistas, performers) e que se manifestam em diversos suportes. Recentemente integrou no seu acervo um conjunto de cerca de 1200 fotografias das aldeias da Luz, cedido ao museu por Benjamim Pereira.



Figura 17 – Aspeto da exposição temporária: *Retratos da Aldeia da Luz*, resultado de uma residência do artista Eurico Lino do Vale na aldeia (© Eurico Lino do Vale)

Muitas das exposições que o museu tem organizado⁹¹ originaram *imagens* que representam e evocam o lugar. Citamos como exemplo os vídeos artísticos e documentais produzidos, as fotografias – da antiga e nova aldeia, dos habitantes -, assim como as obras artísticas reproduzindo o *espírito do lugar*, o som, o digital, e que passaram também a ser considerados importantes objetos do museu, baseados em novos suportes que nos importa incorporar.

Nesta atividade de redimensionamento do território, mas também da inovação e da congregação das novas gerações no museu, o contributo dado pelos novos suportes de comunicação, pelo audiovisual, digital e arte contemporânea, podem ser muito expressivos, pois extravasam a tradicional tipologia tridimensional e trazem novas possibilidades de representação.

⁹¹ Cf. Anexo- **Quadro 3**: Síntese de Exposições temporárias realizadas.

4- O projeto *Dar Voz aos Objetos*

4.1. Objetos, museu e pessoas

Na sua existência o homem produz coisas “por detrás das quais ele se suspeita ou se perfila. O mundo dos objetos é, assim, um mundo de cultura, um mundo de coisas que o homem pensou, fez e de que se serviu” (Alarcão, 2000: 15). Os homens povoam o espaço com objetos, ou seja, não vivem sem objetos, nem mesmo sem os inúteis.

Os objetos guardam sempre marcas de construções anteriores, o que significa que os objetos presentes são resultado de uma multiplicidade de construções sociais e representações coletivas. Os objetos têm a sua origem no passado, sendo, por isso, documentos históricos com expressão corpórea, ou seja *testemunhos* na medida em que “*estiveram lá*”; e são, simultaneamente, base de informação relativa a esse mesmo passado. Esta ênfase colocada nos objetos e sua relação com a sociedade e as pessoas, conduziu à sua valoração numa perspectiva que levou a novas conceptualizações do seu estatuto, relacionadas com o *significado social do objetos*, (Appadurai, 1986).

A relação de pessoas com os seus bens é de tal forma profunda que os homens utilizam objetos para falarem das suas vidas, sendo veículo de articulação da narrativa - são os *objetos biográficos* (Hoskins, 1998). Os objetos transportam consigo lugares e as sociedades da sua procedência. Documentam um tempo que parece ter capturado e cristalizado nas suas formas. Um tempo que, pela sua materialidade, pode ser mostrado, contado, visitado, demonstrando até as marcas do seu uso.

Os museus, relegando a sua *função original* (Pomian, 1984), constroem novas narrativas a partir dos objetos que selecionam, provenientes do passado ou do presente. Através da sua inclusão numa coleção o objeto acede à condição de *semióforo*, passando a gozar de uma proteção especial e da exposição ao olhar. Um “objeto vê-se atribuir um valor quando é protegido, conservado ou reproduzido” (Pomian, 1984:72).

Apesar de oferecerem a ilusão de uma continuidade histórica entre civilizações ou de uma unidade cultural de povos e nações, os museus não têm capacidade de preservar – no sentido de manter imutáveis e separados das transformações do tempo e do espaço - nem o passado, nem as comunidades e grupos sociais que focalizam. Os museus recontam histórias de episódios que foram outras histórias. A forma pela qual os objetos são selecionados, estudados, analisados e expostos varia de acordo com os propósitos de cada museu e com as determinações inerentes as sociedades em que se inserem. A produção da exposição, a exposição em si mesma e a forma como o público a percebe, são também aspectos que, embora relacionados, guardam uma certa autonomia, pois resultam de processos diferenciados. Os museus podem veicular significados, nem sempre previsíveis, quando em contacto com o público.

Para Kevin Moore (1997), os objetos de museu apenas são mudos se não soubermos como lhes dar voz. Para o autor, desenvolvendo o sistema teórico de análise da cultura material apresentado por Susan Pearce (1992) e procurando adaptá-lo ao trabalho de museu, existe uma possibilidade imensa de trabalho com os objetos e que passa essencialmente pela adequada interpretação da informação latente nos objetos, mas também pela criatividade. Sendo os objetos independentes da linguagem falada, então eles não podem ser descritos por palavras. Propõe a aproximação a vários níveis (sensorial, emocional, intelectual), já que cada indivíduo percebe os objetos de forma diferente, e é nessa constelação de relações que os objetos se revelam na sua singularidade. As qualidades simbólicas dos objetos podem também, para Kevin Moore, ser exploradas ou desmistificadas no museu. Os objetos são *polisemânticos* e a sua relação com o individual, ainda que aparentemente contraditória com a natureza da instituição museu, pode e deve ser experimentada e providenciada pelo museu.

Para Susan Pearce (1992) a importância dos museus reside na sua característica única de depositários de objetos autênticos, originais e verdadeiros, que constituem a evidência necessária à verificação das narrativas que contam. Os objetos não falam por si, mas o museu tem capacidade de os interpretar e comunicar. Os objetos representam um tempo passado, mas as narrativas para que remetem pertencem ao

presente. Para Walter Benjamim (1992) as manifestações do passado só ganham sentido quando vistas à luz do presente, o que as torna moldáveis ao espírito humano.

O museu acontece num espaço vivencial de representação em que a sociedade interage consigo própria, se representa nas suas raízes e identidades, através da mediação dos artefactos que a caracterizam e lhe vão construindo e reconstruindo a memória. O que faz do museu um lugar de encenação, onde os objetos estão organizados num espaço irreal, que não foi vivido, retirados dos lugares onde foram criados e usados.

Existem objetos - como muitas vezes vem acontecendo com este universo material do *mundo rural* aqui invocado-, que perderam o seu valor de uso, mas que não foram transformados em lixo. Permanecem esquecidos e abandonados, muitas das vezes com novas funções que não as originais, situados entre o utilitário e o desperdício. Alguns emergirem após décadas, altura em que adquirem um alto valor associado, sendo esse valor tanto mais elevado quanto maior for a duração do período de tempo de esquecimento. Um objeto vê-se atribuir um valor quando é protegido, conservado ou reproduzido. Os objetos que não são nem úteis, nem detêm significado, já não são objetos, são desperdício. (Pomian, 1994). O museu *cria e singulariza* objetos, situação que é reforçada aquando da sua incorporação no seu espaço *consagrado*.

4.2. Singularização de objetos no museu

O projeto *Dar Voz aos Objetos*⁹² parte do princípio que os objetos atuam na formação da personalidade individual, mas desempenham também um papel de relevo na formação da identidade coletiva e na perpetuação das suas estruturas ideológicas (Pearce, 1995). Valoriza-se o diálogo com os utilizadores e produtores dos objetos, partindo do seu *corpus* material, numa perspetiva que explora as suas possibilidades

⁹² Cf. <https://museudaluz.org.pt>

enquanto recursos de memória, questionando assim os estatutos e sentidos dos objetos fora e dentro do museu. Os objetos refletem as sociedades que os produziram e o museu reflete os novos significados que podem ser invocadas nas sociedades que os herdaram. Neste programa abandona-se uma abordagem classificatória e sistematizante, valorizando-se essa aptidão que os objetos têm de remeter para o intangível. No processo de interpretação destes objetos, procuramos associá-los ao processo social da mudança, cruzando tempos e lugares, através da sua singularização e levando ao extremo as possibilidades reconhecidas ao museu da produção de significados e nexos.

O conjunto de objetos de valor etnográfico é encarado numa perspetiva holística e abrangente das suas qualidades, para além de reconhecidos testemunhos de uma cultura e uma prática social e económica. Isto é, para além do intrínseco valor funcional e social dado por uma interpretação mais tradicionalista da etnografia e, para além, como se viu, do estatuto que estes objetos transportam enquanto registo físico do antigo lugar (porque *estiveram lá*), também o discurso da apreciação estética e artística dos objetos é enfatizada pelo museu. Encarados como objetos de *design*, associando excecionais características estéticas a elementos funcionais, com notável acomodação ao corpo de quem os manuseia. Transportam consigo as marcas do uso e do tempo pois são também herança geracional associada a um *saber-fazer*. Representam uma multiplicidade de dimensões da cultura material, muito diversa dos objetos das sociedades contemporâneas, produzidos em série, com curtos períodos de vida, sem serem sujeitos a manutenção porque rapidamente se tornam *lixo*. Por oposição, os objetos de hoje não são artesanais mas produzidos em série e localizam-se fundamentalmente no processo da fruição e do consumo.

O projeto *Dar voz aos Objetos* significa, por conseguinte, individualizar, retratar o lado menos evidente, único e irrepetível de cada objeto. O objeto é reconfigurado para além das características meramente físicas e/ou funcionais e recuperam-se os usos e os *ciclos de vida* do objeto, as histórias de vida do doador/ informante e as informações acerca da própria comunidade e da substituição do lugar. Os objetos

ganham voz e abandonam o silêncio a que estavam destinados com o desuso e o esquecimento.



Figura 18 – Aspectos do processo documental do projeto Dar Voz aos Objetos (© Museu da Luz)

4.2.1. Metodologias e resultados

Esta abordagem do objeto é feita no contexto do trabalho do *Museu*⁹³, que é o espaço da representação. Quando falamos da *nossa vida* suscitamos uma interpretação daquilo que recordamos e o que refletimos sobre o decorrido. Quando contamos a *nossa vida*, ajustamo-la à nossa audiência. Para que estes objetos possam ser validados no presente em toda a sua dimensão, o museu deve reter das pessoas que os manejaram e fabricaram, relatos vivenciais. Os objetos remetem assim para os atos e as práticas sociais, que os justificaram, desde a sua criação, até a sua plena utilização, e por fim, a sua entrada no *espaço sagrado*-museu. Revelam-se assim repletos de significados, nos seus longos ciclos de vida, os seus diferentes estatutos, de utilitário a simbólico, de desperdício a bem museológico e, simultaneamente, de *coisa* que ocupou um espaço efetivamente desaparecido.

Este projeto baseia-se no reconhecimento de que existe, para além, da *vida vivida* – ou os factos puros do que aconteceu-, uma *vida experimentada* - expressa em imagens e sentimentos, ou os significados atribuídos aos acontecimentos vividos - e uma *vida contada* – na forma de narrativa e influenciada pelo contexto em que é contada, bem como a audiência (Hoskins, 1998).

Assim, o que se pretende é: utilizando os objetos como elementos *dos* indivíduos da comunidade, chegar às narrativas associadas às duas aldeias, emergentes do espectro temporal colocado em confronto desde a data da mudança até à atualidade. Singularizar o objeto, retirando-o de uma leitura ecuménica e exclusiva do passado e, *devolvendo-o* ao relacionamento estabelecido com o seu proprietário, obter as narrativas, as imagens e as associações. Daí que se combine diretamente um *objeto* a uma *pessoa* (o proprietário ou doador), auferindo toda a informação expressiva, desde a mais íntima (ainda que aparentemente insignificante no contexto de museu), à mais generalista.

⁹³ Cf. Anexos - Quadro 4: Síntese do processo documental do projeto *Dar Voz aos Objetos*

O objeto apresenta-se com um significado renovado, no contexto particular da substituição do lugar (o antigo e o novo) e da reconfiguração social e das paisagens, associando o objeto à visualização da pessoa que com ele diretamente se relacionou, o que se alcança, quer por meio de fotografia, quer por registo vídeo da recolha dos próprios depoimentos. O objeto deixa de pertencer ao *universo rural com objetos*, passando a ser um objeto pessoal, singular, que testemunhou a transfiguração de uma realidade, vivida por um indivíduo, representado num grupo social. Deixa de evocar a permanências, associando-se mais às ruturas. Por outro lado cumpre-se o papel da salvaguarda patrimonial assumido pelo museu quando incorporou estes objetos.

O primeiro passo é selecionar um objeto, preferencialmente em reserva, pois assim se dá uma oportunidade de o trazer *à luz do dia*. Os critérios de escolha têm que ver com a sua representatividade, as suas características estéticas, as marcas do uso, ou até mesmo com uma condição do doador (por exemplo, a sua idade). Os objetos são trazidos para o museu e, por princípio, sempre que o objeto invoque um contexto ou uma prática desaparecida todo o registo é desenvolvido no museu, reconhecendo o seu estatuto de representação, exterior ao domínio do uso original. Isto é: o contexto desapareceu mas está lá o museu.

As conversas com o doador, registadas em suporte vídeo e fotográfico, têm lugar na mesa da *Sala da Memória*, e desenvolvem-se num registo de conversa informal, sendo o objeto manuseado pelas mãos do seu proprietário, a fim de desvendar todas as informações nele contidas - marcas de uso, restauros, materiais de fabrico, marcas de outros usos, marcas de acidentes, detalhes de fabrico. Os gestos e as *performances* que evocam os usos - ou produção - originais são também retomados e registados (etapa experimental). Um conjunto documental é também associado e solicitado ao informante: fotografias suas e dos contextos, textos e escritos, outros objetos associados, etc.

No âmbito desta ação foi muitas das vezes possível identificar novos usos que não eram visíveis na *materialidade* do objeto e que vieram a revelar-se depois na narrativa. Isto teve como consequência que um objeto que tinha sido inicialmente inventariado pelo museu (no seu olhar necessariamente distante da *vida vivida*) e classificado numa categoria, afinal viesse a integrar outra. Por outro lado deparámo-nos com objetos que não pareciam conter mais que a *função em si*, e que vieram afinal a revelar-se com importantes funções simbólicas. Já para não falar de um universo mais intimista, onde se evidenciam trocas comerciais e familiares, ofertas e recompensas, abandono e substituição, segredos e funções ocultas.

Por este motivo chamámos a este projeto *Dar Voz aos Objetos*, exponenciando todas as forças contida nessa expressão, nas dimensões dos *objetos, dos museus e das pessoas*, que aqui vimos problematizando. Os objetos associam-se a um rosto; os objetos contêm pessoas (Brito, 2000).

A este projeto pode ou não associar-se uma componente expositiva. Isto é, quando não a tem limita-se a desenvolver a componente de registo e de documentação, o que apelidamos de inventário participativo, ainda que muito aprofundado. Quando tem uma vertente expositiva, constitui-se geralmente por: objeto, informação textual, fotografias e documento audiovisual que contem a síntese das conversas e dos gestos. A fotografia central⁹⁴ da exposição é sempre a do objeto - em perspetiva recuada ou aproximada-, mas sempre acentuando os atributos estéticos ou especificidades do objeto. Não é difícil encontrá-los.

Nos títulos das exposições o objeto é sempre apresentado pelo seu nome (ou forma como o informante o designou, nem sempre coincidente com a dos inventários do museu) e o nome do doador (ou alcunha por que é conhecido na aldeia), numa relação de posse que aparenta uma relação ainda em curso (por exemplo: o pote de Jacinto; a rede de pesca de Francisco).

⁹⁴ Geralmente apresentando o objeto com grande destaque e escala, promovendo através da imagem a sua excecionalidade.

O projeto é também explorado do ponto de vista do serviço educativo com as escolas, nomeadamente do concelho, estabelecendo pontes inter geracionais e propondo intersecções com significados e materialidades da atualidade, nomeadamente questões de *design*.

Este programa tem sido muito bem recebido pela comunidade local, denotando-se uma participação ativa, pois implica uma pesquisa orientada e individualizada do museu, numa altura em que os elementos da comunidade ainda se afastam das participações coletivas.

Constata-se que os informantes manifestam-se mais disponíveis para prestar informações sobre as realidades e práticas sociais e individuais partindo dos objetos, e portanto de histórias concretas, do que se os inquirirmos diretamente sobre este ou aquele assunto que nos interessa pesquisar.

Esta é a uma das dinâmicas que o museu encontrou para integrar as histórias de vida das pessoas e dos seus objetos e foi, também, uma estratégia para estreitar laços com a comunidade, de forma lenta e gradual, do indivíduo para o coletivo, promovendo a coesão social. A ação contribui adicionalmente para o incremento do *Arquivo de Memória*.

Considera-se que, independentemente da atividade e vocação futura do museu, este projeto deve ser mantido pois as relações que mantem com estes objetos devem ser sempre consideradas. Naturalmente que o projeto terá que se redimensionar com o passar dos tempos, pois os informantes que lhes *dão voz*, na atual conceção, estão progressivamente a desaparecer. Todavia, o projeto deverá adaptar-se a novas situações, necessariamente menos documentais e mais criativas, colocando estes objetos ao dispor de outras abordagens e de outras gerações.

5- O museu e a reconstrução do Lugar: perspectivas

5.1. Sobre a construção de discursos museológicos

A *reconstrução do lugar*, em duplo sentido, enquanto ato físico de *reposição* de uma aldeia, mas também enquanto *objeto de trabalho* do museu, implicou um conjunto de intervenientes, situados em domínios por vezes em tensão, acarretando motivações diferenciadas. Estas tensões desenvolveram-se tendo como pano de fundo um ambiente muito propício à manipulação mediática, empolando os atores e os seus discursos. Este foi manifestamente o observador extrínseco do processo mas também o olhar mais disseminado e impositivo, trazendo a opinião pública para o seu interior.

No contexto deste trabalho referiremos apenas os intervenientes na construção das narrativas museológicas, da configuração e encenação da história da mudança, ainda que, como vimos referindo ao longo deste texto, o fator museológico converge no processo social.

Os museus são “instituições discursivas e performativas, onde se cruzam vários atores sociais com papéis diferenciados nos processos de negociação dos sentidos, mas cujas fronteiras se revelam bastante flexíveis e permeáveis” (Anico, 2008: 27). Parece pois legítimo afirmar que, de uma forma geral e particularmente no caso em estudo, se evidenciem os seguintes grupos ou *atores* fundamentais: a comunidade local - a quem se destina em primeira instância o projeto museu; os museólogos e a comunidade científica - englobando os gestores de museu, com experiência empírica, mas também os teorizadores; e os públicos e utentes de museu – portadores de um *olhar de fora*, sujeitos à voraz contabilização pelo museu pois tornaram-se poderoso indicador de sustentabilidade. Todos estes grupos encerram em si um elevado grau de heterogeneidade e instabilidade, tornando pouco linear qualquer apreciação analítica.

No exercício do cruzamento destas forças é possível questionar: Que museu esperava a comunidade da Luz, efetivamente, ter? Que noção tem do serviço de museu, como instituição de carácter *permanente* e que ocupa de forma dinâmica o lugar que habita?

De que forma pode ela servir-lhe e o museu dar-lhe, na mesma medida, o retorno que ela aspira? Quais os mecanismos que o museu dispõe para cumprir a almejada função social? Estará a comunidade preparada e terá interesse em colaborar de forma assídua na interpretação da realidade emergente? Que objetos deve o museólogo selecionar e quais os que deve rejeitar? Que discursos e significados produzir e evidenciar? Que responsabilidade assume o museu na produção da memória mas também do esquecimento? Poderão elementos, tão importantes e refletidos pelo museólogo, como a museografia, a arquitetura ou a disposição dos objetos, ser aspetos de menor identificação e por isso de retração numa participação mais ativa da comunidade? Como cativar também os públicos exógenos, criando discursos de compromisso entre as pretensões da comunidade e a curiosidade do *olhar de fora*?

Num processo participado como foi o da aldeia da Luz, a **comunidade local**⁹⁵ viu o seu papel interventivo e reivindicativo renovado. Estando convencida de que o seu sacrifício tinha, como recompensa, o benefício trazido para uma vasta região – o Alentejo - e até para o país, viu-se investida de uma força acrescida. Desconhecendo certamente (como quase todo o país, por razão das políticas da época) que outras comunidades já haviam conhecido destino idêntico devido à construção de barragens, este grupo social do interior alentejano sentiu-se dotado de um protagonismo histórico e uma força com sentido patriótico.

Foi a comunidade que iniciou, como se viu, o processo da criação do museu, começando espontaneamente a recolha de objetos. O primeiro projeto de vocação expositiva ou *proto museológico* foi por si gerado. Uma exposição numa pequena sala comum onde os objetos foram dispostos por grandes grupos temáticos ou funcionais, recriando a forma como se distribuía nos espaços originais, bem conhecidos das

⁹⁵ Veja-se a noção de comunidade anteriormente definida (Capítulo 3).

peças. Todos os objetos cedidos encontravam-se em exposição e podiam ser vistos, sem critérios de representatividade, valor estético ou de sistematização. Esta exibição integral é do agrado das pessoas, ou seja, os doadores ou informantes fazem questão em ver exibidas, no espaço performativo, as suas coisas (ou melhor, os seus contributos), porque são partes de si próprios e assim são suscitados sentimentos de orgulho e de representação.

Por isso, nestes museus comunitários que estabelecem, necessariamente, uma relação muito próxima com as pessoas e que guardam os seus objetos, muitas vezes este é um campo de instabilidade, porque as pessoas reivindicam a exibição dos seus objetos, já que se trata também de um reconhecimento pessoal. Se os objetos não são mostrados há uma interpretação de que não lhe é reconhecido valor ou conferida representatividade. Acrescenta-se ainda a isto a dificuldade em explicar às pessoas envolvidas na doação e empréstimo, as razões da exibição de uns e a rejeição de outros. Comprova-se igualmente crítica a demonstração dos sentidos e dos propósitos das *reservas* onde se encontram os acervos, espaços híbridos onde os objetos se encontram, excluídos do uso original, mas também fora do olhar dos visitantes do museu, retirados da linguagem sublime da exposição.

A necessária metodologia museológica que ordena e seleciona os artefactos comuns das pessoas nem sempre é compreendida. Os museus que utilizam os acervos provenientes de comunidades contemporâneas baseiam-se no princípio do respeito pelas culturas que os usam, sendo utilizados pelo museu para o bem-estar e o desenvolvimento social⁹⁶. Mas do ponto de vista da representação da comunidade, será que este princípio está ser atendido por estes museus?

Num processo de rutura territorial como o da aldeia da Luz, os objetos representam a essência tangível de uma experiência passada, individual ou comum, incorporando uma associação a um acontecimento ou a um lugar e o seu valor resulta de uma ligação emotiva e não necessariamente material. São portanto objetos com *valor*

⁹⁶ Veja-se o *Código Deontológico do ICOM*, ICOM, 2009: 28.

sentimental (Pearce, 1995) que foram eleitos pelas pessoas para a reconstrução da memória do lugar e, conseqüentemente, aceites pelos museólogos.

Todavia no caso das coleções etnográficas que supostamente representam o *todo* da comunidade não estaremos nós, através da legitimação conferida pelo museu, a forçar a representação de um grupo apenas, o dos mais idosos (os únicos que vivenciaram estes objetos)? Nesta fase de transição e neste espaço ainda pouco definido pós-agrário, como encaram os jovens este universo efabulado de objetos que têm quase que um valor *arqueológico*⁹⁷, vestígios de um passado não vivido? Porque o mundo que evocam é, afinal, de outras pessoas, com outros sentimentos, outras ideias, outras representações coletivas e outros hábitos.

Na suposta *função social* destes museus e na esperada regeneração dos lugares através da sua ação, face ainda ao envelhecimento populacional neste interior, não deveriam estes museus estar vocacionados para a (reduzida) população jovem?

Questionamos por fim: Caso o processo da criação do museu não fosse (tal como o processo da mudança), desenvolvido de forma concertada e ajustada com as aspirações da comunidade - baseadas portanto nos objetos de *recordação* - seria o discurso museológico prevalecente construído à margem daquele universo do passado? Isto porque a história da mudança não depende diretamente deste *mundo rural com objetos*. Ou seja, essa não era já a realidade vivida na altura da transferência da comunidade e nem é nesse tema que reside a singularidade do museu e do lugar. A não ser na medida da materialização necessária de um universo nostálgico, representativo de um tempo passado, percecionado como *melhor* e que se opunha radicalmente ao presente.

São esses os significados que o museu deve desvendar e é no seu conhecimento que toma as suas opções. Na verdade reconhece-se nos **museólogos** o poder da construção de novos sentidos para os objetos que selecionam para servir os propósitos

⁹⁷ Apenas no sentido, como referiu Jorge de Alarcão, em que a imediatidade dos objetos não se impõe, pois se “o significado dos objetos do *nosso* mundo nos é imediatamente evidente, o arqueólogo, pelo contrário, descobre um mundo que não é o seu mundo, mas o de outros, desaparecidos há muito.” (Alarcão, 2000: 21)

de um discurso, muitas das vezes prévio às especificidades do objeto. Isto porque desenvolvem uma metodologia que muitas vezes se baseia num conhecimento e num *corpus* de informação dado *a priori* e que os objetos servem apenas para ilustrar.

A forma como o museólogo se relaciona com os objetos das pessoas é muito diversa da que é vivida pelas comunidades detentoras dos artefactos e saberes. Aquele é motivado pela construção de narrativas coerentes, baseadas num universo racional, classificado, organizado e tendencialmente generalista. Distanciado dos afetos, movimenta-se em campo alheio à função original dos objetos - que nunca experimentou -, privilegiando as qualidades cénicas de artefactos e conjuntos, bem como a sua apresentação na equilibrada harmonia com um discurso. Gera uma *linguagem mista* que reúne numa mesma mensagem *palavas* e *coisas*, tal com definido por Maria Olimpia Lameiras-Campagnolo (1999).

Nesta linha de montagem, selecionam-se também as histórias a contar, fazendo desaparecer outras tantas. No museu do século XXI acresce ainda o fator *espetáculo*. O museu é um espaço de luz, cor, artifício e escala, com possibilidade de *tocar* e *interagir* com as *coisas* que exhibe, sendo tanto mais validado na medida em que causa espanto, sobressalto e surpresa.

Do ponto de vista da abordagem museológica, os objetos do Museu da Luz, como já referimos, foram também encarados como uma forma de estabelecer a comunicação com os habitantes da aldeia. Verificou-se uma opção museológica deliberada de evocar o passado e as memórias da aldeia desaparecida, só e apenas; isto é, retirando do discurso qualquer referência à *mudança em si* e ao processo difícil da adaptação à nova morada e lugar. Na exposição inaugural encontrávamos os objetos do mundo rural extinto, os artefactos arqueológicos do submerso castelo da Lousa e exibia-se um documentário onde só se viam imagens da antiga aldeia, mediadas por depoimentos dos habitantes. O museu aparecia como espaço de realização comunitária e considerava-se pouco prudente introduzir o tema da mudança tão difícil naquela época para as pessoas. Isto conseguia-se mediante o discurso de enaltecimento do passado e do lugar abandonado.

Esta escolha acabou por confinar a informação num determinado sentido. Desde logo gerou uma exposição mais alicerçada nos objetos que nas ideias - ou nos factos inéditos da realocação da aldeia-, e revelava-se uma mostra de natureza etnográfica. Embora estes objetos transportem, como se viu, um *corpus informativo* de recordação e afeto trazido pela mudança, a evidência dessas características não parece ter sido comunicada no museu. Esta situação levou a que a singularidade da história desta comunidade não encontre expressão no discurso prevalecente. Remetendo para um passado anterior à época do encerramento das comportas da barragem, traduz a vivência de um grupo etário da comunidade, os anciãos que, ainda que sendo os portadores de saberes e de conhecimentos, começam agora a desaparecer, deixando os seus objetos *sem vozes*.

O programa museológico emergente encontrou um elemento de modernidade e de inovação na arquitetura. O edifício do museu redesenha a topografia do sítio em relação com a paisagem. Construído em xisto, evoca os gestos e os conhecimentos dos homens desta região, assumidos de forma harmónica com os recursos locais, visíveis desde a edificação do romano Castelo da Lousa e mostrando como experiências civilizacionais milenares são intemporais e podem ser incorporadas na criação da arquitetura contemporânea.

Referiremos por fim os **públicos**, fundamentais para estes museus do interior e que lidam com o desafio permanente de encontrar estratégias para os atrair. O museu não deve encerrar-se nos temas locais e discursos *desinteressantes* para o público de *fora*, em nome da sua sustentabilidade e portanto, ação social. O museu deve produzir dinâmicas *de dentro para fora* e *de fora para dentro*. O olhar extrínseco é também um importante contributo para a reconfiguração do lugar e a (re) interpretação dos valores patrimoniais.

Os visitantes do Museu da Luz têm como motivação principal granjear informações sobre o que tem de mais inédito na história deste lugar: a mudança de uma aldeia (o desaparecimento, a substituição e a integração/desintegração social), assim como as consequências da construção da grande - e aguardada - barragem que alterou

substancialmente toda a região. É essa curiosidade que mobiliza as pessoas que, de todo o país, afluem ao Museu da Luz. Nos inquéritos ao público realizados pelo museu, constata-se que as pessoas pretendem obter, no museu, informação detalhada sobre o projeto da barragem e da reconstrução da aldeia, geralmente sempre encarados como *obras* de inovação e com dimensão nacional. Tomar contato com essa realidade, fruir o lugar da antiga aldeia, conhecer os detalhes da mudança e visitar a grande obra de engenharia e seus efeitos colaterais na paisagem, são as linhas de força e de resposta à questão “O que o motivou a visitar o Museu da Luz?”.

Ora, essa busca da metamorfose e da substituição, dificilmente é conseguida na *exposição etnográfica* que os visitantes encontram no museu. Pelo contrário, aí encontram um universo de estabilidades passadas, evocado através de objetos nostálgicos e, é verdade, muito belos, mas não representativos do processo social da mudança por *si*. Naturalmente que o entendimento que fazem do museu assume diferentes apreciações em função do seu próprio perfil social e cultural e estão portanto dependentes das suas experiências.

De uma forma geral os públicos seniores apreciam a etnografia pois encontram pontos imediatos de identificação -próximos dos *objetos sentimentais* de doadores e comunidade. Os públicos jovens reconhecem na exposição etnográfica interesse, sobretudo do ponto de vista plástico e visual (e até da estranheza daquelas *coisas*), mas são mais aliciados pela arqueologia, pela arquitetura ou ainda pela *imagem em movimento*. Levam do museu uma ideia de interioridade e ruralidade algo distorcida, nomeadamente os que são provenientes de grandes meios urbanos e que desconhecem esta forma de vida.

É verdade que uma boa parte dos públicos refere que gostaria de ter informação mais cabal sobre o processo social, reconhecendo aí o elemento diferenciador deste museu em relação aos demais. Frequentemente manifestam vontade de encontrar documentação visual, sendo quase sempre a fotografia eleita como o melhor suporte para esse fim. Anseiam visualizar de forma direta e fidedigna a realidade desaparecida. A linguagem visual é o meio de comunicação eleito pelas sociedades globalizadas.

O Museu da Luz integra no seu discurso a linguagem audiovisual e por isso um dos documentários patentes na exposição, acerca da mudança⁹⁸, é eleito pelo público como sendo o mais marcante e representativo do discurso museológico. Também a arquitetura é vista como um dos pontos mais relevantes e melhor conseguidos do museu, ainda que as pessoas com um nível cultural e social mais baixo valorizem a exposição em seu detrimento.

Geralmente a visita ao museu não é feita em contexto isolado mas integrada no périplo de reconhecimento da região do *Grande Lago Alqueva*, tão mediatizado e a que se reconhece agora uma rara beleza na paisagem. Por isso procuram o museu para receber informação sobre as consequências da barragem e sobre as duas aldeias. Apreciam o cruzamento dos elementos modernos - da arquitetura, museografia, audiovisual e multimédia -, com os objetos do passado, assim como da paisagem de cariz ruralizado com o cenário do novo lugar de onde emerge a vasta presença da água. Contata-se que os públicos dos museus do século XXI manifestam ter critérios de exigência, estão recetivos no reconhecimento do passado mas aspiram também encontrar no museu fatores de inovação e de criatividade.

Acrescentaremos ainda os *media*, tendo presente que o caso da aldeia da Luz foi muito mediatizado. Os assuntos relacionados com a submersão de lugares e patrimónios por barragens são, como se sabe, almejados pela comunicação social. O caso da Luz foi um campo imenso, utilizado até por algumas das forças intervenientes como instrumento de resistência e pressão. As interpretações e narrações dos *media*, condicionaram a perceção dos demais. Regulando as opiniões em determinadas orientações, verifica-se que os visitantes do museu trazem consigo conceções anteriormente definidas, dificilmente renovadas mesmo depois da disponibilização de informação encontrada no museu. Procuram o contacto direto com os habitantes⁹⁹ ao percorrer a aldeia recriada, trazendo curiosidade e vontade de experienciar o *lugar*. Mas se no início a população apostava nesta relação, reconhecendo nela uma oportunidade de

⁹⁸ Como se viu entretanto introduzido na recente remodelação museológica (trata-se do DVD *A minha aldeia já não mora aqui*, Catarina Mourão, 2005).

⁹⁹ Isto verificou-se sobretudo nos primeiros anos da instalação da população na nova aldeia.

protagonismo, por fim, manifestando exaustão, acabaram por fechar-se ao *olhar exterior*. A própria relação com a comunicação social tornou-se, mais recentemente, distanciada. Se no fervor do processo negocial das habitações lhe foi proveitosa, pois foi a forma encontrada de lhes *dar voz* nas suas reivindicações e angústias, atualmente demonstram-se pouco disponíveis. Neste culminar de processo rejeitam que *os de fora* participem nos seus destinos, pois encontram-se de novo em processo de retraimento nas rotinas e práticas do grupo.

Foi assim que esta comunidade se sentiu enaltecida e, depois, repentinamente desvalorizada, pois deixou, com a mudança efetiva, de ser matéria de interesse. Habituada a ver-se representada a si própria, talvez como nenhuma outra desta região, para ela seria de esperar que o museu fosse um *espelho* de si própria. Aspiram a estar representados de forma direta no museu e até, com a propensão individualista que acabou por prevalecer, verificou-se a tendência para competir a sua representatividade no museu: a seleção dos objetos ou de uma imagem de alguém e o esquecimento de outro é motivo de vigilância social, pelo que daqui se depreende alguma fragilidade da suposta coesão do museu que, em primeira instância depende muito da predisposição da população.

Da conjugação destas forças, entende-se que o público *de fora* aspira a uma representação mais alargada no museu, da interpretação holística do espaço histórico de Alqueva, onde se incluem, naturalmente, as duas inéditas aldeias. A comunidade permanece tolhida no passado, embora começando a mostrar indícios de abertura para a inovação e a interpretação das impermanências. Prenuncia-se uma nova fase do ciclo museológico, caso o museu saiba adaptar-se.

5.2. Para uma renovação museológica: do *mundo rural antigo* ao novo Lugar

Os discursos produzidos denotam uma nostalgia perante o passado, uma resistência face às transformações num apego às marcas e referências espaciais e simbólicas. Na nova Luz, a importação de hábitos e costumes constitui-se como uma prática descontínua que motiva uma reconfiguração ao nível do tecido social e das expressões culturais. Considerada por alguns habitantes como uma manifestação equivalente a uma *não-aldeia*, ela é agora o reflexo da transformação da paisagem de *ninguém*, desconstruindo as noções anteriores de lugar e de pertença. A ocupação do novo espaço implica um processo de readaptação dos atores sociais que concorrem para a produção sociocultural do novo espaço e conseqüentemente para a o *desprendimento* em relação à aldeia velha.

Passados 10 anos desde que se iniciou a formação do lago artificial, revela-se pertinente levantar questões e conjeturar interpretações que nos permitam entender melhor as diversas dimensões que derivam do *Empreendimento de Fins Múltiplos do Alqueva*: De que forma as comunidades do sul vivem esta nova paisagem? Quais as conseqüências na vida social e cultural das populações ribeirinhas? Quais as permanências e que transformações? Que expectativas para o futuro? Quais as memórias associadas? Que novos valores atribuem à terra e à água? Como é visto Alqueva através dos olhares de fora e também de quem nele se fixou?¹⁰⁰

O espaço que enquadra o Museu da Luz está a ser objeto de grandes transformações. Na região do Alentejo e no grande lugar ligado por Alqueva impõem-se novas práticas sociais e económicas, ligadas à terra e associadas à rentabilização das culturas. A nova dinâmica das práticas intensivas e mecanizadas da vinha e do olival, articuladas com o regadio, remetem irreversivelmente as alfaias agrícolas do museu para um mundo

¹⁰⁰ Estes foram pressupostos para o desenvolvimento do projeto *Um rio, uma barragem* – Cf. Subcapítulo 3.2. - que poderá marcar o início de uma fase de trabalho do museu no território Alqueva.

arcaico. No processo social de mudança de morada, ainda em curso, o museu deve promover, interpretar e incentivar essa mutação e rutura. O recente elemento *água* e a nova relação do homem com a terra serão componentes muito fortes no futuro.

Através de uma conjugação de fatores específicos nasceu o Museu da Luz. Nos seus oito anos de *vida* recebeu e acolheu mais de 200 mil pessoas de todo o país e de fora dele. Uma significativa percentagem diz respeito a escolas e grupos no contexto de visitas e atividades organizadas pelo serviço educativo do museu¹⁰¹. Nos meses de Agosto o museu é visitado por inúmeras famílias em passeio pelo sul.

Decorrendo de inquéritos realizados junto dos visitantes apurámos, como se viu, que a maioria diz visitar o museu para ficar a conhecer mais sobre as aldeias da Luz mas também sobre Alqueva. A sua localização estratégica na emblemática Luz, gozando de proximidade do lago, de Monsaraz e da *mítica* barragem Alqueva, é uma oportunidade de dispor um serviço de cultura com características particulares, num circuito qualificado mas que precisa ser potenciado.

Também sabemos que do ponto de vista da fruição do lago e de quem o percorre, a aldeia da Luz é um dos destinos mais procurados, com a vantagem acrescida de ter um cais próximo da povoação, sendo possível caminhar do plano de água até à aldeia e museu, em percursos contemplativos, utilizando a antiga estrada de acesso à Luz. A associação da paisagem renovada com a aldeia da Luz, com a sua história e um museu de qualidade fazem deste território um caso único no contexto da região. Estas forças necessitam ter maior expressão física e conceptual, através de um programa de intervenção no território, de qualificação e agregação dos espaços e da paisagem, assim como da sua divulgação sistemática e constante, apresentando-o para o exterior como um conjunto *singular* e não de forma separada - como o museu, ou a água ou a aldeia, que é o que vem acontecendo até à data.

¹⁰¹ Sobretudo oriundas da Grande Lisboa, mas também do Algarve e Alentejo.

Este conjunto deveria ser reconhecido no *espaço Alqueva* como um *lugar* de qualidade e referência cultural, pelos seus conteúdos e ineditismo. Seria o espaço interpretativo do Alqueva, modelador da região e o museu alargava a sua vocação territorial e temática, ultrapassando os limites da aldeia da Luz.

Utilizando a sua tridimensionalidade de forma original e criativa, retirando-as progressivamente do contexto do passado e fazendo emergir delas novas leituras, o museu deve potenciar singularidades, tratando questões de mudança. Mas para além desse entendimento com o *mundo dos objetos*, é o objeto de trabalho do museu que deve ser renovado: desvinculando-se da evocação do passado rural centrado nos objetos, virando-se para o lugar reconfigurado no quadro mais alargado do território Alqueva.

O Museu da Luz deve perspetivar-se como o *arquivo de um lugar*, centralizando em si toda a inédita informação, documentação e representação de um processo com mais de meio século de história e que modificou e continuará a mudar o destino do sul alentejano. A reformulação museológica decorrerá da constatação da *singularidade* do museu e território.

5.2.1. Justificação, temas e pressupostos

Na região do Alentejo o empreendimento Alqueva marcou sucessivas gerações. Desde a década de 50, com o Plano de Rega do Alentejo, até à atualidade, a longa diacronia que invoca não deve ser descurada. Alqueva coloca em confronto os tempos: o *passado* de um Alentejo eminentemente rural e agrícola sujeito a secas sucessivas, com comunidades que desenvolveram uma relação profunda com a terra e com o rio; o *presente*, decorrente de uma obra, aguardada, que suscita novas relações com o lugar, com uma paisagem transformada mas ainda não apropriada; o *futuro* representado e evocado pelo lago e pelas reconfigurações sociais e culturais que implica e as imagens que suscita no presente e do passado.

No decorrer da implementação do projeto tem sido possível carrear um conjunto de informações sistemáticas das suas implicações neste território, dispondo-se um conjunto documental da maior importância, que deve ser tratado, compilado, sistematizado e divulgado. Neste conjunto destaca-se a documentação relativa aos levantamentos, estudos e projetos sistemáticos efetuados nesta vasta região, nomeadamente: património cultural e património natural, ambiente e os projetos de compensação ambiental, engenharia, geologia, levantamento fundiário e cadastral, cartografia, paisagem e arquitetura, agricultura, estudos sócio económicos e de impacte ambiental. Mas também as reflexões realizadas em torno dos seus temas, nomeadamente estudos académicos, periódicos, publicações.

Nenhum outro território desta grandeza estará tão documentado como este e, todavia, essa informação não está acessível, ao público, em parte alguma. Este é sem dúvida um dos mais significativos motivos para que um museu vocacionado para Alqueva tenha lugar, consubstanciando essa informação vasta em temas estruturantes e transversais: o enquadramento e a génese de Alqueva; o ambiente; a água, o Guadiana e a terra; a ocupação e apropriação do território; a terra, a(s) ruralidade(s) e a ruturas; as arquiteturas; a paisagem; as culturas materiais; o património imaterial; as práticas sociais.

Estes temas podem e devem ser objeto de estudo, documentação e investigação, através de programas sistemáticos desenvolvidos pelo museu de forma isolada ou em articulação com outras instituições produtoras de conhecimento. Devem ser desenvolvidos e explorados em termos expositivos, contribuindo para a difusão do projeto e salvaguarda dos patrimónios associados; devem ser objeto de programas educativos sobretudo com escolas, consciencializando e educando os futuros fruidores do empreendimento. Mas estes temas são também um manancial para abordagens estéticas e artísticas, contribuindo para o desenvolvimento integral das sociedades deste território, permitindo-lhes o acesso à arte. Estas são ferramentas para um desenvolvimento sustentado do projeto: a educação, a formação, contribuindo para uma relação mais positiva das novas gerações com esta manifestação tão expressiva como é Alqueva.

Esta proposta implicará um novo posicionamento face a atual instituição museológica. Por um lado o museu deve ser assumido pela tutela como serviço cultural e museológico da instituição, espelhando a sua natureza e vocação. Não do ponto de vista da atividade empresarial, mas como possibilidade de explorar os temas sociais, culturais e ambientais em que a instituição opera, como ponto de partida para a atividade museológica, educativa, artística e turística. O museu deve poder documentar as sucessivas fases da implementação do projeto.

Sugere-se que se baseie em exposições temporárias embora seja recomendado um núcleo permanente – ou de longa duração - sobre as aldeias da Luz e outro sobre a génese e desenvolvimento de Alqueva. A intervenção do museu ao nível das recolhas dos testemunhos, das práticas sociais e das formas de relacionamento com Alqueva deve ser enfatizada, sendo as aldeias ribeirinhas e a barragem zonas de intervenção prioritária. Expande-se o seu papel social.

O redimensionamento da vocação do museu sugere o alargamento de espaços expositivos e de acolhimento mas recomenda-se a contenção de escala. Toda a envolvente deve ser tratada, qualificada e enfatizada nas suas características próprias. O cais aparece como uma peça fundamental, dada a importância de quem utiliza a *água* como porta de chegada à aldeia. A utilização dos espaços do Monte dos Pássaros torna-se significativa.

Seria vantajoso dispor também de um espaço interpretativo na própria barragem de Alqueva, aproveitando o edificado existente e atualmente sem usos¹⁰² - que funcionaria em articulação com o museu. Neste espaço seria privilegiado o discurso da engenharia, quer em abordagens técnicas e documentais, como artísticas. No Museu da Luz seriam potenciados os discursos da paisagem e das reconfigurações sociais e culturais.

¹⁰² O programa deverá adaptar-se a edifícios pouco intervencionados em termos de arquitetura, mantendo a linguagem e carácter *industrial* dessas construções.

Conclusão

Num contexto diverso da época da construção das grandes barragens do século passado - em que a submersão de lugares, em nome do progresso, foi tão pouco falada-, a implementação do projeto Alqueva e a realocização da aldeia da Luz irrompem na história como algo renovador. É neste quadro que é gerada a unidade museológica, como espaço denso da coesão social, demonstrando as potencialidades desta instituição da cultura ao serviço das sociedades atuais.

No tempo decorrido desde a sua planificação e criação, o Museu da Luz foi o suporte privilegiado na produção de memória da população da aldeia deslocalizada. Os processos museológicos desencadeados nas aldeias basearam-se na apropriação de um passado mediado pelos objetos, tendo o museu desenvolvido práticas no sentido de conciliar *objetos, museu e pessoas*. Nesta atividade as gerações mais idosas tiveram um papel central. Com o desaparecimento progressivo dos indivíduos que *dão voz* a estes objetos, e, em simultâneo, o advento de novos atores da realidade social emergente, importa reequacionar opções museológicas.

Decorrendo da constatação da singularidade do Museu da Luz, das aspirações que os públicos exprimem e do imperativo de agregar as novas gerações, sugere-se a reconfiguração da missão do museu. Manifesta-se igualmente necessário integrar nos novos discursos os estímulos do exterior, nomeadamente a reconfiguração da paisagem, os fluxos turísticos, as novas dinâmicas sociais e práticas agrícolas emergentes, decorrentes da disponibilização generalizada do recurso *água*.

Este reposicionamento consistirá no progressivo alargamento da vocação do museu em torno da região unificada pela albufeira de Alqueva, desvinculando-se da ligação exclusiva ao pequeno lugar. Acrescem as possibilidades de interpretação dadas ao museu, recorrendo fundamentalmente a temas, imagens e representações mais que a objetos do passado.

Esta visão revelou-se para nós de uma grande utilidade não só numa leitura prospetiva, relacionada com a análise de um percurso, mas também no sentido de uma reconfiguração de opções museológicas que a breve trecho o museu e tutelas devem equacionar, numa perspetiva dinâmica de que o museu deve refletir os tempos e adaptar-se aos contextos emergentes. Por outro lado espera-se que esta dissertação, apresentando um caso, possa constituir-se como o início de uma reflexão em torno do papel e atuais significados dos museus no interior do país.

BIBLIOGRAFIA:

AAVV, *Guide d'Observation du Patrimoine Rural*, Paris: Ministère de l'Agriculture et de la Pêche.

ALARCÃO, Jorge de, 2000, "A dimensão antropológica da arqueologia", in ALARCÃO, Jorge de, *A escrita do tempo e a sua verdade*. Coimbra: Quarteto, 15-21.

ALARCÃO, Jorge de, Pedro C. Carvalho, Ana Gonçalves (coord.), 2010, *Castelo da Lousa - intervenções Arqueológicas de 1997 a 2002*. Mérida: STVDIA LUSITANA (nº 5).

AMES, Michael M., 1992, *Cannibal Tours and Glass Boxes – The Anthropology of Museums*. Vancouver: UBC Press.

ANICO, Marta, 2008a, *Museus e pós-modernidade*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa/ Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.

ANICO, Marta, 2008b, "Significados e práticas museológicas. Reimaginação e procura de novos sentidos" [Online], in *Arquivos da memória, outro país- novos olhares, terrenos clássicos*, nº4 (Nova Série). Lisboa: Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa. Disponível em WWW: http://www.fcsh.unl.pt/revistas/arquivos-da-memoria/ArtPDF/03_Marta_Anico.pdf (acesso em Agosto 2011).

ANTUNES, Manuel de Azevedo, Lucinda Coutinho Duarte, João Pedro Reino, "Barragens em Portugal: de Vilarinho da Furna à aldeia da Luz, com passagem pelo Douro Internacional" [Online], in *Revista de Humanidades e Tecnologias*, nº 4/ 5 (2001). Disponível em WWW: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/rhumanidades/article/view/1269> (acesso em Agosto 2011)

APPADURAI, Arjun, 1986, «Introduction: commodities and the politics of value», in APPADURAI, Arjun (ed.), *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 3-63.

ARAÚJO, Marcelo M. e Cristina Bruno (trads.), 1999, “Mesa Redonda de Santiago do Chile, ICOM, 1972” in *Cadernos de Sociomuseologia* (nº15). Lisboa: ULHT.

AUGÉ, Marc, 1998, *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: Bertrand editora.

BENJAMIM, Walter, 1992, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, in BENJAMIM, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 71-113.

BOLAÑOS, Maria, 1997, *Historia de los museos em España. Memoria, cultura e sociedade*. Gijón: Ediciones Trea.

BRANCO, Jorge Freitas, 2008, *Significados esgotados: sobre museus e coleções etnográficas*, ISCTE-CEAS. Disponível em WWW: http://repositorio.iscte.pt/bitstream/10071/1147/1/Branco_Significados_Donostia_2008x.pdf (acesso em Julho 2011).

BRANCO, Jorge Freitas, 2005, *Máquinas nos campos. Uma visão museológica*. Oeiras: Celta Editora.

BRIGOLA, João, 2008, “A crise institucional e simbólica dos museus”, in CHAGAS, Mario de Souza, Rafael Zamorano Bezerra e Sarah Fassa Benchetrit, *A Democratização da Memória: a Função Social dos Museus Ibero-Americanos*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 30-41.

BRITO, Joaquim P., BATISTA, F. O., PEREIRA, B. E. (eds), 1996, *O Voo do Arado*, Lisboa: Instituto Português de Museus.

BRITO, Joaquim Pais de, 2000, “Objectos com pessoas”, in BRITO, Joaquim Pais de, Ana Margarida Campos e Paulo Ferreira da Costa, *Normas de inventário: alfaia agrícola*. Lisboa: Instituto Português de Museus.

BRITO, Joaquim Pais de, 2003, “Museu, memória e projeto”, in PORTELA, José e João Castro Caldas (orgs.), *Portugal Chão*. Oeiras: Celta, 265-277.

BRITO, Joaquim Pais de, 2005, “O museu entre o que guarda e o que mostra”, in SEMEDO, Alice, João Teixeira Lopes (coord.), *Museus, discursos e representações*. Porto: Afrontamento, 149-161.

BRITO, Joaquim (coord.), 2008, *Exercício de Inventário. A propósito de duas doações de olaria portuguesa*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.

CAMERON, Duncan, 1992, “Le musée: temple ou forum?”, in Vagues – Une Anthologie de la Nouvelle Museologie, vol.1. Paris: Editions WWW/MNES, 77-85.

CANNATÁ, Michele e Fernandes, Michele (orgs.), 1997 *Moderno Escondido – Arquitetura das Centrais Hidroeléctricas do Douro. 1953-1964*. Porto: FAUP.

CHAGAS, Mário de Souza, Myriam Sepulveda dos Santos, 2002, “Museu e políticas de memória”, in *Cadernos de Sociomuseologia*. Centro de estudos de Sociomuseologia, nº 19 (2002). Lisboa: ULHT.

CHOAY, Françoise, 2000, *Alegoria do Património*, Lisboa: Edições 70.

CONNERTON, Paul, 1999, “A memória social”, in CONNERTON, Paul, *Como as sociedades recordam*, Oeiras: Celta, 1- 45.

COSTA, Paulo Ferreira da Costa (coord.), 2009, *Museus e Património Imaterial. Agentes, fronteiras e identidades*. Lisboa: Instituto de Museus e da Conservação.

CUNHA, António e Martinho Marques (textos), 2004, *Mais alta a água: o Guadiana e a nova tradução da terra*. Lisboa: EDIA.

DESVALLÉES, André, 1998, “Cent quarante termes museologiques ou petit glossaire de l'exposition”, in DE BARY, Marie-Odile e Jean-Michel Tobelem, *Manuel de*

Muséographie: petit guide à l'usage des responsables de musée. Biarritz: Séguier, 205-251.

DIAS, Jorge, 1983, *Vilarinho da Furna - Uma Aldeia Comunitária*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.

DOMINGUES, Álvaro, no prelo, *Vida no campo*. Disponível em WWW: <http://www.alvarodomingues.net/> (acesso em Janeiro de 2012).

DURAND, Jean-Yves (ed.), 2007, “Este obscuro objecto do desejo etnográfico: o museu”, in *Etnográfica*. [Online]. *Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social (ISCTE)* 11 (2), (nov.2007). Oeiras, Celta: 373-386. Disponível em WWW: <http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/etn/v11n2/v11n2a04.pdf> (acesso em Agosto 2011).

FERRO, Dimas (coord.), 2010, *Aldeia da Luz: testemunhos para o futuro* (CD'rom). Lisboa: EDIA,S.A., Interações do Futuro.

GEORGE, Maria João, Clara Saraiva e Benjamim Pereira (coords.), 2003, *Museu da Luz*. Lisboa: Museu da Luz/ EDIA.

HALBWACKS, Maurice, 1968, *La mémoire collective*. Paris: PUF

HASKEL, Francis, *L'amateur de l'art*, 1997, Paris: Librairie Générale Française.

HERNÁNDEZ, Francisca Hernandez, 2001, *Manual de Museologia*. Madrid: Editorial Síntesis.

HOSKINS, Janet, 1998, “Introduction”, in *Biographical Objects. How Things Tell the Stories of People's Lives*, New York and London: Routledge, 1-24

HUDSON, Kenneth, 1987, *Museums of Influence*. Cambridge: University of Cambridge Press.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ICOM), 2009, *Código Deontológico do ICOM para Museus*, ICOM Portugal [versão portuguesa, impressa em 2009 com o patrocínio da Oficina de Museus].

MACDONALD, G., 1992, "Change and challenge: Museums in the information society" in KARP, Ivan, et al. (orgs.), *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*. Washington: Smithsonian Institution Press.

KARP, Ivan, et al., 2006, *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformation*. London: Duke University Press.

KINARD, John, 1988, "Intermediaires between the museum and the community" in *Okomuseumsboka* (1988): Noruega: ICOM, 54-60.

KIRSHENBLATT-GIMBLET, Barbara, 1998, "Objects of Ethnography", in Kirshenblatt-Gimblet, Barbara, *Destination Culture, Tourism, Museums and Heritage*, Berkeley: University of California Press, 17-78.

LAMEIRAS-CAMPAGNOLO, Maria Olimpia, Henri Campagnolo, 1999, "Um exemplo de 'linguagem mista': a linguagem museal" in Actas do IV Encontro Nacional de Museologia e Autarquias, Tondela, 47-52.

LANÇA, Maria João Lança (coord.), 2004a, *No tempo dos moinhos do Guadiana e outros tempos*, Coleção Memórias D'Odiana. Lisboa: EDIA.

LANÇA, Maria João (coord.), 2005, *Arqueologia nas terras da Luz*, Coleção Museu da Luz, (1). Lisboa: Museu da Luz/ EDIA.

LANÇA, Maria João (coord.), 2007, *Olhar os montes alentejanos a pretexto do Alqueva*, em Coleção Museu da Luz (3), Lisboa: Museu da Luz/ EDIA.

LANÇA, Maria João, 2009a, "A representação da comunidade no Museu da Luz", in *Informação ICOM.PT*, Série II, nº 7 (Dezembro 2009-Fevereiro 2010), 2-8. Disponível

em WWW: http://www.icom-portugal.org/boletim_icom,156,lista.aspx (acesso em Dezembro 2011)

LANÇA, Maria João, 2009b, “Um museu para a Luz e para Alqueva”, in COSTA, Paulo Ferreira da (coord.), *Museus e Património Imaterial. Agentes, fronteiras e identidades*. Lisboa: Instituto de Museus e da Conservação, 155-165.

LANÇA, Maria João, 2010, “Museu da Luz: a evocação da memória como princípio de coesão social” in Instituto de Museus e da Conservação/ Rede Portuguesa de Museus, *Museus em Rede. Boletim da Rede Portuguesa de Museus (36)*. Lisboa: Instituto de Museus e da Conservação.

LEAL, João, 2010 “Os dois países de Benjamim Pereira: uma homenagem” [online], em *Etnográfica_Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social (ISCTE)*, Fevereiro de 2010, 14 (1). Oeiras: Celta, 185-195. Disponível em WWW: <http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/etn/v14n1/v14n1a11.pdf> (acesso em Agosto de 2011).

MAGALHÃES, Fernando Paulo Oliveira, 2005, “Objetos de vidro. *Commodities* e/ou objetos mágicos”, in SEMEDO, Alice, João Teixeira Lopes (coord.), *Museus, discursos e representações*. Porto: Afrontamento, 149-161.

MARTINS, Isabel Minhós Martins (textos) e Madalena Matoso (ilustrações), 2011, *O que vê dessa janela?* Lisboa: Museu da Luz/EDIA/ Planeta Tangerina.

MAURE, Marc, 1992, “Identité, écologie, participation: nouveaux musées, nouvelle muséologie” in *Vagues – Une Anthologie de la Nouvelle Museologie*, vol.1. Paris: Editions WWW/MNES, 85-90.

MOORE, Kevin, 1997, *Museums and Popular Culture*. London and Washington, Cassel.

MOURÃO, Catarina, 2009, “Imagens e sons para o Museu da Luz”, in COSTA, Paulo Ferreira da (coord.), *Museus e Património Imaterial. Agentes, fronteiras e identidades*. Lisboa: Instituto de Museus e da Conservação, 179-185.

NEVES, José Soares, Jorge A. Santos, 2006, Os museus em Portugal no período 2000-2005. Dinâmicas e tendências, Lisboa, Observatório das Atividades Culturais. Disponível em WWW: <http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/768.pdf> (acesso em Agosto de 2011).

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, Fernando Galhano e Benjamim Pereira, 1995, *Alfaia agrícola portuguesa*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, 1971, “Apontamentos sobre museologia. Museus Etnológicos. Lições dadas no Museu de Etnologia do Ultramar”, in *Estudos de Antropologia Cultural (nº6)*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar/ Centro de Estudos de Antropologia Cultural.

PACHECO, Pedro e CLÉMENT, Marie, 2003, “Aldeia da Luz / Aldeias duplas”, in GEORGE, Maria João, Clara Saraiva e Benjamim Pereira, *Museu da Luz*. Lisboa: Museu da Luz/ EDIA, 107-113.

PEARCE, Susan M., 1995, *On Collecting. An investigation into collecting in the european tradition*. London and New York, Routledge.

PERALTA, Elsa, e Marta Anico, (orgs.), 2006, *Patrimónios e identidades. Ficções contemporâneas*. Oeiras, Celta.

PEREIRA, Benjamim Enes, 2003, “Museu da Luz, em *Etnográfica_Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social (ISCTE)*, vol.VII (1), Maio 2003. Oeiras, Celta.

PEREIRA, Benjamim Enes, COSTA, Paulo Ferreira da Costa (coord.) e João Leal (pref.), 2009 (1965), *Bibliografia analítica de etnografia portuguesa*, - [edição em formato eletrónico] – Lisboa, Instituto de Museus e da Conservação. Disponível em WWW: http://www.imcip.pt/ptPT/patrimonio_imaterial/dpi_noticias/ContentDetail.aspx?id=2176 (acesso em Setembro 2011).

PINHEIRO, J. M., 1998, “ O Alentejo e o mito de Alqueva. O problema da terra, da água e do homem”, Comunicação no Encontro *Alqueva, centro do mundo?* Monsaraz: Associação de Defesa dos Interesses de Monsaraz (ADIM).

PIMENTEL, Cristina, 2005, *O sistema museológico português (1833-1991). Em direcção a um novo modelo teórico para o seu estudo*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

POMIAN, Krystof, 1984, “Coleção”, em *Enciclopedia Einaudi*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 51-87.

RIBEIRO, Manuel, 2004, *Manuel Ribeiro fotografou os moinhos de água de Alqueva. Memórias de uma paisagem submersa*. Lisboa, ERA/ EDIA.

RIBEIRO, Orlando, 1991, *Opúsculos Geográficos. O Mundo Rural*, IV Volume. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

SANCHES, Rui, José Oliveira Pedro, 2006, *Empreendimento de Fins Múltiplos de Alqueva*. Beja, EDIA.

SANTOS, Maria de Lourdes dos, Manuel Bairrão Oleiro, 2005, *O panorama museológico em Portugal (200-2003)*, Lisboa: Observatório das Atividades Culturais e Instituto Português de Museus/ Rede Portuguesa de Museus.

SARAIVA, Clara, 2003, “Aldeia da Luz: entre dois solstícios, a etnografia das continuidades e mudanças” [Online], em *Etnográfica_Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social (ISCTE)*, vol. VII (1), Maio 2003. Lisboa: Celta, 105-130. Disponível em WWW: http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_07/N1/Vol_vii_N1_105-130.pdf (acesso em Julho 2011).

SARAIVA Clara, 2005, *Luz e água: etnografia de um processo de mudança*, Coleção Museu da Luz, (2). Beja, Museu da Luz/ EDIA.

SARAIVA, Clara, 2009, “Pesquisa e recolha etnográfica: o caso da aldeia da Luz”, in COSTA, Paulo Ferreira da (coord.), *Museus e Património Imaterial. Agentes, fronteiras e identidades*. Lisboa: Instituto de Museus e da Conservação, 167-177.

SERPA, Luis (coord.), 2008, *Luís Campos: Obras Fotografia e Vídeo, 1982_2008*. Lisboa, O Museu Temporário.

SERPA, Luis (coord.), 2009, Eurico Lino do Vale: *Retrato(s) da Aldeia da Luz. Territórios de Transição#09*. Lisboa, O Museu Temporário - EDIA, S.A.

SERPA, Luis (coord.), João Pinharanda (texto), 2010, Nuno Cera: *TERRA. Territórios de Transição#10*. Lisboa, O Museu Temporário - EDIA, S.A.

SILVA, Luís, 2003, “Um olhar antropológico” in LANÇA, Maria João (ed.) 2003, *No tempo dos moinhos do Guadiana e outros tempos*. Lisboa: EDIA.

SILVA, António Carlos Silva (coord.), 1999, *Salvamento arqueológico do Guadiana*, Colecção Memórias d’Odiana: estudos arqueológicos do Alqueva. Beja, EDIA.

SILVA, António Carlos Silva (coord.), 2000, *Das pedras do Xerez às novas terras da Luz*, Colecção Memórias d’Odiana: estudos arqueológicos do Alqueva. Beja, EDIA.

SILVA, António Carlos Silva (coord.), 2001, *Castelo da Lousa: testemunho da civilização romana no Guadiana* (CD’rom), EDIA,S.A, Interacções do Futuro.

SOARES, António Oliveira Soares (texto) e Miguel Proença (fotografia),2007, *Alqueva: paisagem que muda povo que espera*. Lisboa, Arte Contempo.

TRÉPANIÉ, Paul, 1998, *Le Patrimoine de ma famille: comment le reconnaître e bien le conserver*, Québec: Éditions Multimondes, Sante-Foy, et Musée de la Civilisation, Québec.

VARINE, Hugues de, 1986, “New museology and the renewal of the museum institution” in *Okomuseumsboka* (1988): Noruega: ICOM, 62-66.

WALSH, Kevin, 1992, *The representation of the past. Museum and heritage in the post-modern world*. London and New York, Routledge.

WATEAU, Fabienne, 1999, "Barrages, Identités et Frontières. Des barrages sur rivières frontalières (Sela et Alqueva)", em PUJADAS, J. E. Martín, J. Pais de Brito (coords.) *Globalización, Fronterasculturales y políticas y Ciudadanía, Actas del VIII Congreso de Antropología*, 20-24 sept. 1999. Santiago de Compostela, 229-244.

WATEAU, Fabienne, s.d., *Barragem e participação pública em Alqueva. Exemplo português de concertação*. Disponível em WWW: <http://www.fnca.eu/fnca/americadoc/1914.pdf> (acesso em Agosto de 2011).

WEIL, Stephen, 1990, "An emerging paradigm" in *Rethinking the museum and other meditation*, Washington, Smithsonian Institution, 57-60.

Fontes Impressas (não publicadas):

CCRA, Comissão de Coordenação da Região do Alentejo, 1994, *Empreendimento de Alqueva. Inquérito à população da aldeia da Luz*.

EDIA, 1999 a 2002, *Relatórios do Projeto de Assistência Técnica ao Museu da Luz (1ª e 2ª fase)*.

EDIA, 2001, *Diagnóstico social da Aldeia da Luz, Relatório Final*.

EDIA, 2006-2011, *Relatórios de estatísticas e estudos de públicos no Museu da Luz*.

EDIA, 2010, *Regulamento Interno do Museu da Luz*.

NEMUS – Gestão e Requalificação Ambiental, Lda, s.d., *Estudo de Impacte Ambiental do Projecto de Emparcelamento Rural da Freguesia da Luz – Resumo Não Técnico*, Edia, SA.

PROCESL, 1996, *Estudo do Impacte Ambiental da Nova Aldeia da Luz*.

Filmografia:

COSTA, Catarina, A., MOURÃO, Catarina, *Aldeia da Luz. Antes da Mudança*, Produção Laranja Azul, 2005, 50'34''.

COSTA, Catarina, A., MOURÃO, Catarina, *Aldeia da Luz. Depois da Mudança - Cenas da vida na nova aldeia da Luz*, Produção Laranja Azul, 2005, 45'.

COSTA, Catarina, A., MOURÃO, Catarina, *A paisagem e a sua transformação*, EDIA, S.A., Laranja Azul, 1999/2005, 18'33''.

COSTA, Catarina, A., MOURÃO, Catarina, *Olhares de fora*, Produção Laranja Azul, 1999/2005, 19',19''

MATOS SILVA, Fernando, *Luz submersa*, Portugal, 2001, 83'.

MOURÃO, Catarina, *A minha aldeia já não mora aqui*, Portugal, Produção Laranja Azul, Edição EDIA/ Museu da Luz, 2005, 58'.

SILVA, António Vaz da, et al., *O Guadiana*, apoio da EDP, 1980/81, 52'.

Dissertações de mestrado:

FERRO, Dimas, 2004, *Museu da Luz: contributos para a sua identidade cultural*, Dissertação de Mestrado em Museologia, Universidade de Évora, Évora.

PEREIRA, Luis André Torres, 2010, *Aldeia da Luz: o Passado e o Presente*, Dissertação para obtenção do grau de mestre em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa.

ANEXOS:

Quadro 1- Cronologia: Empreendimento de Fins Múltiplos de Alqueva

1957

Primeiras referências ao projeto de Alqueva no *Plano de Rega do Alentejo*

1968

Celebração do Convénio Luso-Espanhol relativamente ao uso dos rios internacionais

1975/1979

Aprovação pelo governo do projeto Alqueva

Início e interrupção das obras

1980

Retoma dos trabalhos da barragem

1985/ 1993

Realização dos Estudos de Impacte Ambiental, avaliação de estudos e retoma do Projeto

Criação da EDIA, S.A. (Empresa de Desenvolvimento e Infraestruturas do Alqueva)

1998

Início efetivo das obras: primeiras betonagens na barragem

1998/ 2003

Execução das medidas de minimização de impactes no Património Cultural e Natural

2002

Encerramento das comportas da barragem de Alqueva e início do enchimento

Conclusão da estação elevatória dos Álamos

2004

Conclusão da Central do Alqueva

2006

Barragem e Central de Pedrógão

Início construção das restantes infraestruturas de regadio (17 barragens e canais de rega) _ atualmente em curso

ANEXOS:

Quadro 2- Cronologia: Programa de realocação da Aldeia da Luz

1981/1982

Primeiras propostas e documentos sobre a construção da nova aldeia
Criação da Comissão de Reinstalação da Aldeia da Luz

1995/1997

Concurso público internacional para a elaboração do Projeto de Pormenor da Nova Aldeia da Luz
Criação do gabinete de Apoio à reinstalação (integrando técnicos nas áreas de arquitetura, investigação social, história, assistência social, psicologia, direito, ambiente e engenharia agrícola)

1995/1997

Aprovação do Plano de Pormenor e adjudicação da empreitada
Estudo prévio Emparcelamento Rural e Reestruturação Fundiária
Estudo de Impacte Ambiental Nova Aldeia
Início do processo de concertação com a população
Prospecções arqueológicas e sondagens preventivas (nova aldeia e Castelo da Lousa)

1998

Primeiras terraplanagens na nova aldeia
Elaboração do projeto de execução da *Unidade de Projecto 4* (conjunto cemitério, igreja e museu)

1999

Início do projeto de Assistência Técnica ao Museu

2000

Exposição *Memória de uma Aldeia* em parceria EDIA, autarquias e população
Recolha de objetos etnográficos para o museu

2002

Conclusão e inauguração da Nova Aldeia
Trasladação do cemitério; demolição do antigo cemitério
Mudança de pessoas e bens
Destacamento e remoção das pinturas e cantarias para a nova igreja
Escavações arqueológicas no interior da igreja de N^a Sr^a da Luz

2003

Demolição da antiga igreja
Demolição da aldeia da Luz
Inauguração do MUSEU DA LUZ

ANEXOS:

Quadro 3- Síntese de Exposições Temporárias realizadas no Museu da Luz

Datas	Tipo	Título	Organização
23 Abril a 19 Junho 2005	Exposição temporária	<i>Testemunhos da arquitetura tradicional</i>	Museu da Luz e curadoria do arquiteto Victor Mestre
15 Março a 28 Maio 2008	Exposição temporária	<i>Alqueva: paisagem que muda, povo que espera [fotografia de Miguel Proença]</i>	Museu da Luz com o artista
19 Julho a 31 Outubro 2008	Exposição temporária (retrospectiva da obra no Museu da Luz, Museu de Arte Contemporânea de Elvas, Centro de Artes de Sines, Governo Civil de Lisboa)	<i>Luis Campos: Obras 1982:2008 [Fotografia e vídeo de Luis Campos]</i>	Museu da Luz e curadoria de Luis Serpa
12 Julho a 30 Setembro 2008	Instalação na paisagem	<i>O Grande Lago [instalação de Rodrigo Oliveira]</i>	Museu da Luz com o Festival Escrita na Paisagem]
5 Dezembro 2008 a 28 Junho 2009	Exposição temporária	<i>Alqueva e Luz: um território em mudança</i>	Museu da Luz e Universidade de Évora
19 Setembro 2009 a 18 Abril 2010	Exposição temporária no museu e residência na aldeia	<i>Retrato(s) da aldeia da Luz [fotografia de Eurico Lino do Vale]</i>	Museu da Luz e Curadoria de Luis Serpa [Ciclo Territórios de Transição: Espaço, Lugar e Paisagem]
24 Abril a 25 Julho 2010	Exposição temporária	<i>Terra [fotografia e vídeo de Nuno Cera]</i>	Museu da Luz e Curadoria de Luis Serpa [Ciclo Territórios de Transição: Espaço, Lugar e Paisagem]
Novembro 2010 – Setembro 2012	Exposição temporária	<i>Igreja de Nossa Senhora da Luz _ Igreja dupla</i>	Museu da Luz com arquiteto Pedro Pacheco
Novembro de 2011 a Janeiro de 2012	Exposição temporária	<i>Flores para a Luz</i>	Museu da Luz com a Escola Básica Integrada de Mourão
2007 a – [em curso]	Ciclo de exposições temporárias	<i>Dar Voz aos Objetos [testemunhos e vídeo]</i>	Museu da Luz
Em preparação	Instalação	<i>Instalação Lux 3. Memorial à aldeia da Luz' [monumento flutuante no lugar da antiga aldeia], de Pedro Portugal</i>	Museu da Luz
Em preparação	Exposição temporária [Setembro a Dezembro 2012]	<i>Das ilhas do Alqueva. Desenhos orgânicos</i>	Museu da Luz com Trienal Desenha 2012
Em preparação	Exposição temporária [Janeiro a Março 2013]	<i>Projeto A A and Away [Exposição de Carlos Noronha Feio]</i>	Museu da Luz

ANEXOS:

Quadro 4- Síntese do processo documental do *Projeto Dar Voz aos Objetos*

1. Seleção de um objeto, preferencialmente em reserva.
2. Pesquisa sobre o objeto e temáticas associadas (uma prática social, um ato cerimonial, um ofício, um esquecimento, uma função diferenciada,...).
3. Pesquisa sobre o doador/ informante (recolha de dados biográficos).
4. Constituição de um guião.
5. Realização de conversas com os doadores - habitantes da Luz e Mourão, no espaço do museu.
6. Registo, em suporte vídeo e fotográfico, das entrevistas com os doadores/ informantes dos objetos selecionados.
7. Demonstração e registo, de usos e manuseio com recurso ao gesto, dentro ou fora do museu.
8. Recolha de documentação complementar - vídeo, fotografias, documentos, entre outros-, disponibilizados pelo doador / informante.
9. Elaboração dos textos de síntese das recolhas e dos conteúdos para textos expositivos.
10. Produção de documento visual.
11. Transcrição para suporte texto.
12. Elaboração de folhas informativas de sala.
13. Elaboração e conceção de painéis expositivos.
14. Divulgação do ciclo de exposições.
15. Realização de conversas com a comunidade sobre o objeto ou tema suscitados, inseridas no âmbito da iniciativa museal *Conversas à Mesa da Memória*.
16. Avaliação da iniciativa expositiva (e oferta do documento visual ao informante ou familiar).
17. Planificação de ações de serviço educativo com os alunos das escolas do concelho, explorando os objetos de *ontem* e de *hoje*.